Aaron Copland

Appalachian Spring

Fanfare for the Common Man

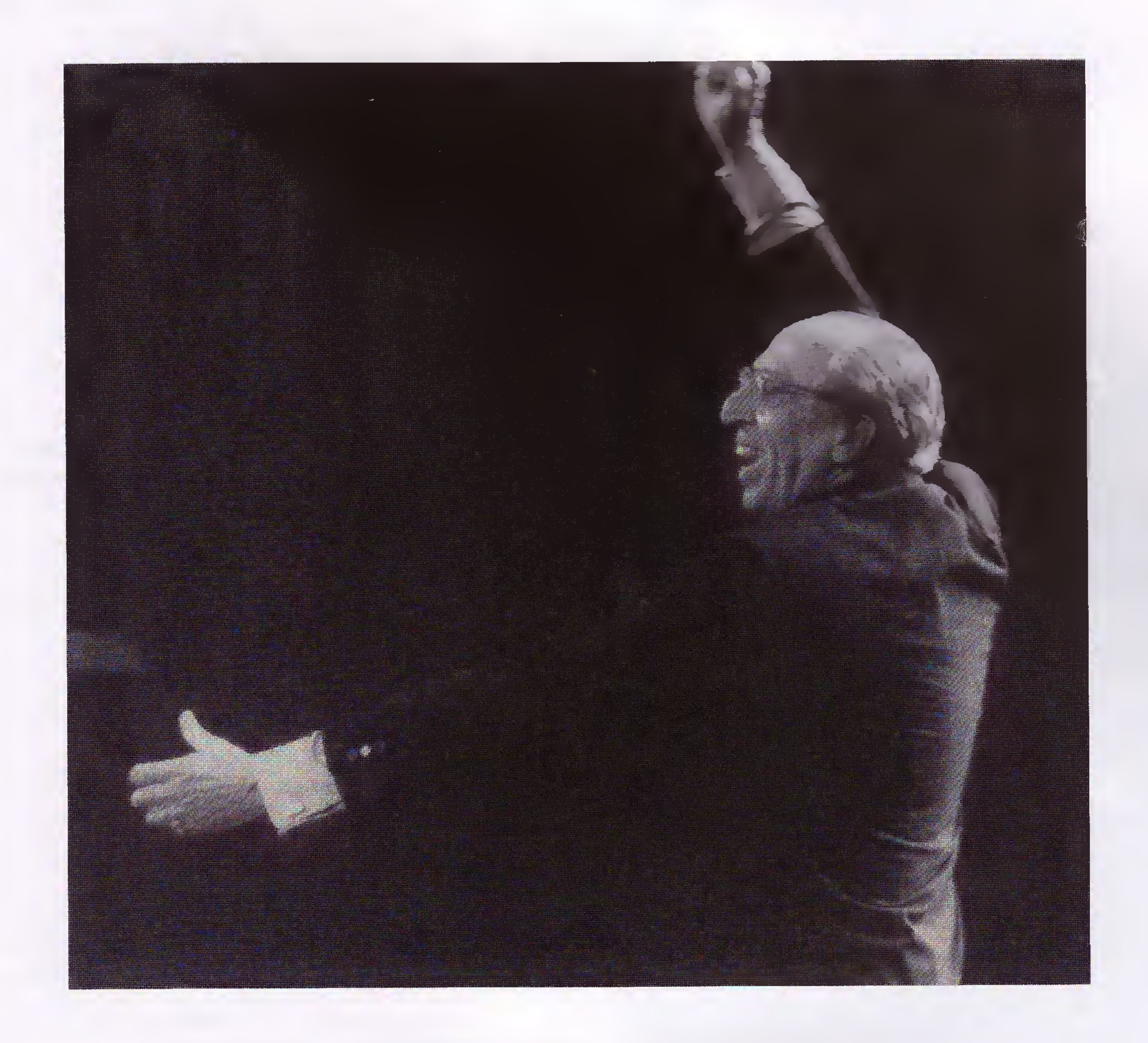
baccalauréat musique



Aaron Copland

Appalachian Spring

Fanfare for the Common Man



Dossier réalisé par Louis Delpech et Martin Guerpin

baccalauréat musique

Centre national de documentation pédagogique



Remerciements :
Nous remercions Karol Beffa de nous avoir donné l'occasion de réaliser ce travail et de l'avoir soutenu par ses conseils, ainsi que Catherine Douçot pour l'aide précieuse qu'elle a apporté à la rédaction de ces articles.
Merci à Bruno Guilois, conseiller « histoire des arts » au DAC, pour sa relecture attentive des épreuves.

Couverture :
Aaron Douglas. *Aspects of negro life: song of the towers.* Huile sur toile, 1934. Shomburg center for research in black culture, Art and artifacts division.
© The New York Public Library.

4e de couverture :
Aaron Copland en 1971. © Bettmann/ Corbis.

Page de titre :
Aaron Copland, 1974. © Boosey and Hawkes. Collection / ArenaPAL.

Page 2 (ci-contre) :
Aaron Copland, 1962. © Corbis.

Page 6 (entrée de partie 1) :
Aaron Copland dans les années 1920.
© Aaron Copland Collection ; Library of Congress.

Page 22 (entrée de partie 2) :
Aaron Copland en 1972 interprétant avec ses étudiants *Appalachian Spring*. © West Virginia University / Boosey and Hawkes collection.

Page 44 (entrée de partie 3) :
Aaron Copland dirigeant *Lincoln Portrait*, 1964.
© Dr. Allen T. Winigrad. Aaron Copland Collection ; Library of Congress.

Pilotage et coordination :
Vincent Maestracci, Inspecteur général de l'Éducation nationale, doyen du groupe des enseignements artistiques.
Arnaud Aizier, adjoint au chef du bureau des programmes d'enseignement à la direction générale de l'enseignement scolaire.
Frédérique Lorenceau, directrice adjointe de l'édition, CNDP.
Henri de Rohan-Csermark, chef du département art et culture.
Édition et iconographie :
Catherine Douçot.
Secrétariat de rédaction :
Audrey Amoussou.
Maquette et mise en page :
Jacques Zahles, HEXA Graphic.

CNDP, dernier trimestre 2009.
ISBN : 978-2-240-03049-8
ISSN : 1770-8281

Sommaire

05 Avant-propos

06 **À la conquête d'une musique américaine**

07 **Aaron Copland (1900-1990) : portrait d'un « célèbre inconnu »**
- Une figure marquante du monde musical américain
- Des débuts modestes (1900-1924)
- Vers la reconnaissance (1925-1950)
- Un chef de file de la musique américaine (1950-1990)
- La postérité

12 **Un Américain à Paris : Copland et la France**
- La découverte des avant-gardes parisiennes
- Nadia Boulanger : une rencontre décisive
- Une influence musicale

17 **1925-1945 : une Amérique en ébullition**
- La fin des « Années Jazz » (1924-1929)
- À la recherche d'un art social (1929-1939)
- Face à la guerre : à la recherche d'un art américain (1941-1945)

22 ***Appalachian Spring* (1944)**

23 **Copland et la musique populaire américaine**
- L'utilisation d'une mélodie *shaker*
- Une mise en scène des variations
- Des variations simples mais efficaces
- « Simple Gifts » : un « signe » du caractère américain d'*Appalachian Spring* ?
- Une mélodie peu connue devient un symbole musical des États-Unis

28 **L'écho des grands espaces**
- Quand la musique mime l'espace
- Comparaison avec Ferde Grofé

31 **Une musique pour la scène ?**
- Panorama de l'univers chorégraphique au xxe siècle
- *Appalachian Spring* : une collaboration sous le signe de l'Amérique
- De la scène à l'orchestre

44 ***Fanfare for the Common Man***

45 **Une fanfare dans la guerre**
- Histoire d'un titre
- La force subtile ou le paradoxe de la *Fanfare for the Common Man*
- Une rhétorique de l'amplification

52 **Réécritures et réceptions**
- La *Troisième Symphonie* de Copland : entre « auto-citation » et réinvention
- Une réécriture rock : Emerson, Lake and Palmer
- Conclusion : une appropriation américaine

61 Glossaire

63 Bibliographie

64 Sitographie



© Victor Kraft. Aaron Copland Collection ; Library of Congress.

Aaron Copland, Tepotzlan, Mexique, 1944.

Avant-**propos**

par Vincent Maestracci

Vue de l'autre côté de l'Atlantique, l'histoire de la musique américaine au xxe siècle se confond volontiers avec celle de l'émancipation progressive des Noirs américains. Venu des profondeurs de la culture africaine, marqué par les douleurs de l'esclavage et du racisme, le blues a progressivement influencé tout l'espace des musiques dites populaires, en Amérique d'abord, dans le monde occidental ensuite.

Pourtant, ce même siècle a vu s'écrire une autre histoire musicale. Aujourd'hui bien moins connue que la précédente, elle construit cependant une solide tradition savante américaine, soucieuse de modernité – et à ce titre volontiers tournée vers la « Vieille Europe » –, de références culturelles propres à la tradition américaine, mais aussi d'adhésion du public. Et Aaron Copland a incontestablement joué un rôle central dans cette histoire-là.

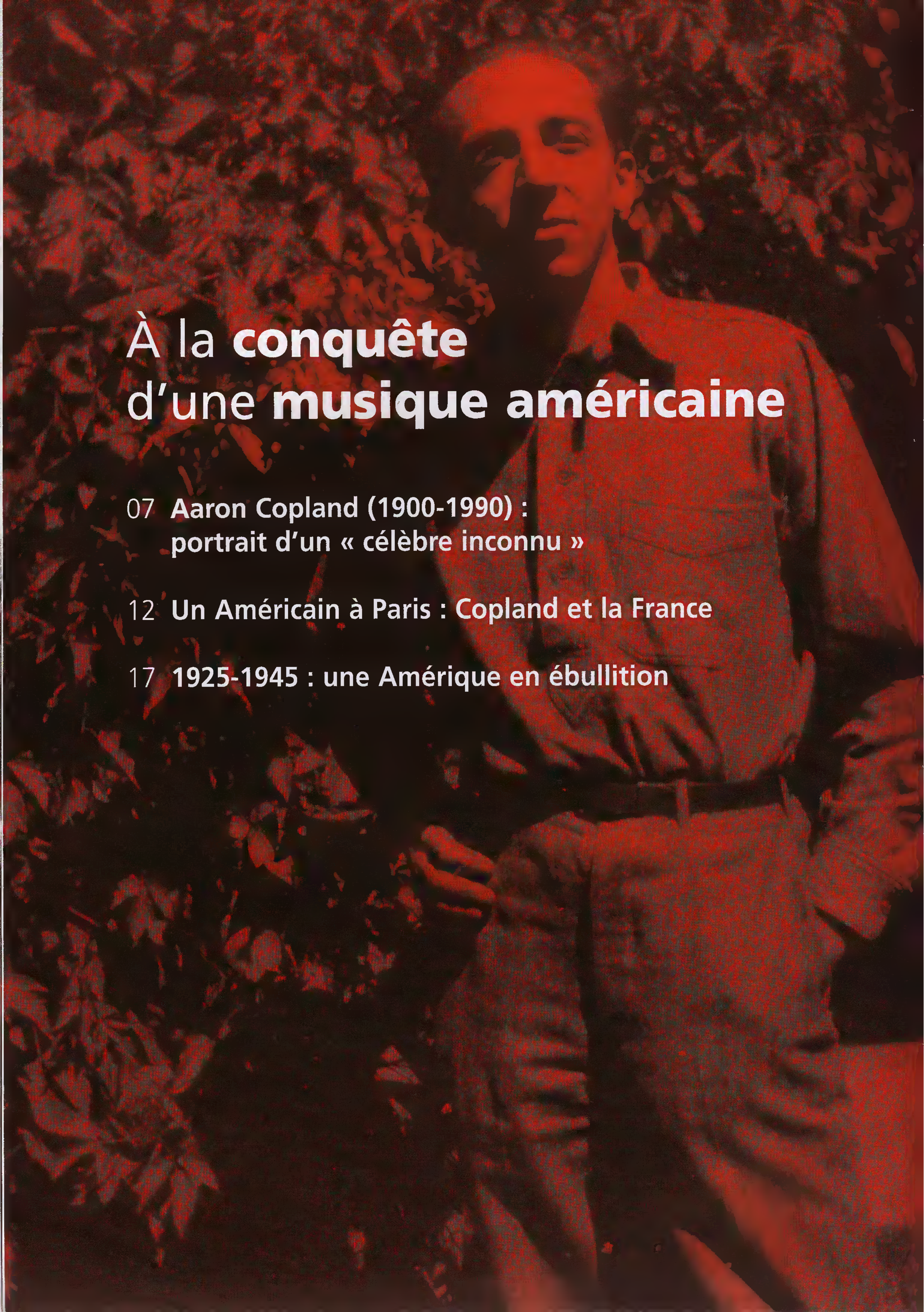
Son parcours individuel témoigne à lui seul du « rêve américain ». Issu d'une famille modeste, Aaron Copland sera porté par une exigence éducative sans faille qui, très tôt, révélera ses talents et ses motivations. Au fil de sa carrière, il deviendra un chef de file reconnu et contribuera largement à la création d'une école américaine respectée, rayonnante et populaire. Car Copland, entraînant avec lui un vaste mouvement de ses contemporains, n'a cessé de se soucier de son public, créant « une musique simple sans jamais sombrer dans le simplisme, [une musique] moderne sans jamais flirter avec l'incommunicable ». Entre prospection créative et adhésion du public, sa musique cherche un subtil équilibre associant fréquemment hardiesses techniques et figures convenues. Du reste, ne retrouve-t-on pas cette même perspective dans les travaux de certains compositeurs de la génération suivante, celle de Steve Reich, Philipp Glass ou encore John Adams ?

Les deux œuvres inscrites aux programmes du baccalauréat témoignent de cette posture particulière. *Appalachian Spring* projette un ferment éminemment populaire vers des horizons sonores novateurs, aussi bien marqués par les exigences du mouvement dansé que par la peinture des grands espaces américains. Choisie au titre de la thématique du programme d'enseignement *Musiques populaires et musiques savantes*, cette œuvre engage à une réflexion approfondie sur les diverses façons dont la création musicale, aujourd'hui comme depuis des siècles, puise ses inspirations dans une dialectique sans cesse renouvelée entre deux traditions *a priori* opposées.

La *Fanfare for the Common Man* peut être également considérée comme une autre acception de cette dialectique. De l'opportunité de sa création (engagement des compositeurs dans l'effort de guerre américain) jusqu'au cadre de certaines de ses utilisations contemporaines (convention du parti démocrate, introduction des concerts des *Rolling Stones*, etc.), elle illustre la porosité des frontières entre composition savante et « usages populaires ». Mais il est tout aussi passionnant d'étudier les raisons et les formes d'une appropriation de cette œuvre par nombre de musiciens-compositeurs qui inscrivent leur travail dans une tout autre tradition. Et parmi eux, le célèbre groupe Emerson, Lake and Palmer (ELP), précurseur des utilisations massives d'instruments électroniques et bientôt numériques, en est un remarquable exemple.

Les problématiques du programme de terminale, qu'elles concernent le contexte de création, la diffusion ou les prolongements – arrangements – de l'œuvre initiale, son interprétation ou encore son organisation interne, trouveront dans cette *Fanfare* un « cas d'école » passionnant à étudier.

Laissons maintenant aux auteurs de cette brochure, jeunes et brillants musicologues particulièrement attentifs aux questions centrales qui fondent une culture musicale, le soin d'approfondir chacune de ces perspectives. Partant de l'œuvre et de son compositeur, ils montrent combien la musique peut éclairer l'Histoire, aider à en comprendre les ressorts, dans tous les cas contribuer à construire une intelligence du fonctionnement de nos sociétés et cultures contemporaines. ■



À la **conquête** d'une **musique américaine**

07 **Aaron Copland (1900-1990) : portrait d'un « célèbre inconnu »**

12 **Un Américain à Paris : Copland et la France**

17 **1925-1945 : une Amérique en ébullition**

Aaron Copland (1900-1990) : portrait d'un « **célèbre inconnu** »

par Martin GUERPIN

Tout comme sa personnalité, l'œuvre d'Aaron Copland a profondément marqué le monde musical américain. Elle réalise un véritable tour de force en conciliant modernité et simplicité.

Une figure marquante du monde musical américain

Tous ceux qui ont pu le côtoyer s'accorderont sur ce point : le calme et la discrétion d'Aaron Copland font figure d'exception dans le monde de l'art, souvent plus favorable aux tempéraments excentriques. C'est ainsi que, loin de toute posture provocatrice, loin de toute volonté de mettre en scène une personnalité plutôt qu'une œuvre, Copland est devenu, au fil de sa longue carrière, un compositeur largement reconnu et fréquemment joué aux États-Unis.
Aux États-Unis sans doute, mais beaucoup moins en Europe, où seuls ses ballets – et tout particulièrement *Appalachian Spring* (1943-1944) – font partie du répertoire des grandes salles de concert. Moins jouée, et surtout beaucoup moins étudiée qu'aux États-Unis, la musique de Copland présente le mérite, au-delà de ses qualités intrinsèques, d'apporter des éléments de réponse à deux grandes interrogations que l'on peut légitimement se poser au terme d'une rapide observation du panorama musical et musicologique européen en général, et français en particulier.
La première concerne l'existence de tout un répertoire de musique savante américaine mal connu en Europe et souvent réduit à l'œuvre de figures comme John Cage, Steve Reich ou John Adams. Si Copland a acquis une grande partie de son métier en France auprès de Nadia Boulanger (▲▲ p. 13), sa musique ne peut pas être considérée comme un « écho affaibli du grand art européen », comme l'avance le musicologue et compositeur André Hodeir dans *La Musique étrangère contemporaine*[1]. Que dire alors de l'œuvre de Copland ? Comment expliquer cet étonnant contraste entre son immense popularité aux États-Unis et sa place encore obscure dans l'histoire de la musique telle que se la représentent encore actuellement bon nombre de musicologues ?



© Bettman Corbis.

Aaron Copland dans les années 1930.

C'est ici, précisément, que surgit une seconde question : l'histoire de la musique de tradition savante du XXe siècle reste encore trop souvent celle des compositeurs tournés vers la modernité ou plutôt vers une forme de modernité, celle des avant-gardes. Après la révolution wagnérienne intervient celle de Debussy en France et celle des trois compositeurs viennois – Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) et Anton von Webern (1883-1945), qui à leur tour doivent céder la place à une nouvelle forme de modernité : celle des Pierre Boulez, des Karlheinz Stockhausen (1928-2007) et des John Cage (1912-1992).

1. Hodeir André, *La Musique américaine*, Paris, PUF, 1963.



Les parents d'Aaron Copland, Harris et Sarah en 1922.

Force est de constater que les musiciens, au xxe siècle, ont souvent fait preuve d'un certain « radicalisme », ce qui explique peut-être en partie le divorce souvent constaté entre la « musique contemporaine » et le grand public. Il n'en reste pas moins qu'existe, à côté de ces phares de la modernité, ce que le compositeur et musicologue Karol Beffa appelle « un autre xxe siècle », dans lequel se retrouvent nombre de compositeurs pour qui *talent* n'a pas rimé avec *reconnaissance*. Souvent peu enclins à la « révolution » et héritiers de la modernité tracée par la musicologie de la seconde moitié du siècle précédent, ils ont souvent été laissés sur la touche. Copland fait partie de ces compositeurs doués, faisant passer la belle musique – celle « qui sonne bien » dût-elle être simple – avant celle qui fonde sa valeur sur une complexité ainsi que sur une modernité parfois illusoires et faussement revendiquées.

Identité extra-européenne, distance par rapport aux avant-gardes et à l'élitisme artistique : deux prismes qui révèlent tout l'intérêt de notre étude sur Copland et qui vont servir de fil directeur dans l'évocation de son parcours.

Des débuts modestes (1900-1924)

Né à Brooklyn, avec le xxe siècle, Aaron Copland est le dernier des cinq enfants d'une famille juive originaire de Lituanie, dont le nom, « Kaplan », a été anglicisé par souci d'intégration. Au sein de cette famille soudée, vivant au-dessus du magasin tenu par ses parents, il se découvre très jeune une passion pour la littérature. Quant à la musique, elle ne fait pas encore l'objet principal de ses préoccupations, mais résonne dans les murs de l'appartement familial : sa mère chante, joue du piano et donne des cours aux jeunes enfants du quartier ; son frère Ralph pratique assidûment le violon, mais c'est grâce à sa sœur Laurine qu'il découvre le piano. Elle lui donnera même ses premières leçons et l'emmènera pour la première fois à l'opéra, qu'elle fréquente régulièrement. Il n'en reste pas moins que la plupart des contacts du jeune Copland avec la musique se tissent lors des cérémonies et des mariages juifs. La présence de cette musique se retrouvera d'ailleurs dans plusieurs de ses œuvres comme *Lament* (1919), pour violoncelle et piano, ou encore, dix ans plus tard, *Vitebsk* (1929).

Le monde d'Aaron est donc fait de livres et de musique, mais c'est encore la littérature qui l'attire au premier chef : s'il se tourne vers l'opéra dès onze ans, c'est pour élaborer le livret d'une petite œuvre appelée *Zenatello* – seules sept mesures de musique accompagnent le texte. Ce n'est que quatre ans plus tard, en 1915, que naît sa vocation de compositeur, lors d'un concert du pianiste Ignacy Paderewski[2]. Dès lors, il convient de choisir un bon professeur : ce sera Rubin Goldmark (1872-1936) pour l'harmonie, la théorie et la composition. Ce pédagogue réputé (qui conseilla aussi George Gershwin en 1923) fait pénétrer le jeune élève dans la grande tradition germanique et romantique incarnée par Brahms et Wagner. Copland dira de Goldmark qu'il « n'avait que peu ou pas de sympathie pour la musique moderne de l'époque ». De fait, lorsque le jeune élève lui apporte la *Concord Sonata* de Charles Ives (1874-1954), il ne reçoit qu'un commentaire de sa part : « Tiens-toi loin de ça. Je ne veux pas te voir contaminé par cette musique ».

Jusqu'en 1921, Copland mène un « double jeu », n'écrivant pour son professeur que des pièces dans le style romantique, mais composant pour le tiroir nombre de petites œuvres plus expérimentales. À titre d'exemple, la *Sonata for Solo Piano,* composée en 1921 pour son examen de fin d'études chez Goldmark, témoigne d'une solide maîtrise du langage et de la rhétorique romantiques. Proche de l'esthétique de Chopin (1810-1849) et de Tchaïkovsky (1840-1893), elle s'insère parfaitement dans celle des compositeurs américains les plus reconnus de la fin

2. Paderewski Ignacy (1860-1941) est pianiste, compositeur, homme politique et diplomate polonais.

des années 1910, tels Arthur Foote (1853-1937) ou Edward MacDowell (1860-1908). Mais d'autres compositions plus personnelles, comme *The Cat and the Mouse* (1920), fourmillent d'harmonies audacieuses et de rythmes peu conventionnels, souvent proches de ceux du jazz de l'époque.

Sans jamais revendiquer un avant-gardisme radical, Copland fait ainsi preuve, dès ses premières années de jeune compositeur, d'un éclectisme assez remarquable pour son époque. La musique moderne européenne exerce une fascination grandissante sur lui et il va jusqu'à faire de Stravinski le « héros de sa vie d'étudiant ». Sa décision est prise : c'est à Paris que se poursuivront ses études. L'appui de sa mère l'emportant sur les réticences de son père, désireux de voir son fils poursuivre des études générales, le jeune musicien s'embarque pour le Vieux Continent pour rejoindre la « ville lumière ». Il y restera jusqu'en 1924.

Vers la reconnaissance (1925-1950)

De retour de France, Copland se voit contraint, du fait de l'absence de commandes importantes, à une vie frugale. Si les poches du jeune compositeur ne sont pas pleines, sa réputation dans les milieux artistiques et intellectuels ne fait que croître. Il bénéficie notamment de nombreuses petites commandes, dont plusieurs émanent de la fondation Koussevitzky[3], et donne ses premières conférences.

Fort de son expérience française, Copland fonde le « Groupe des jeunes compositeurs » sur le modèle du Groupe des Six[4]. Ses premières réalisations lui valent d'être introduit dans le cercle artistique du photographe Alfred Stieglitz (1864-1946) qui réunit certaines des figures majeures du monde artistique américain des années 1920 et 1930. Copland rejoint par ailleurs un groupe surnommé « le Commando », réunissant des jeunes compositeurs parmi les plus prometteurs de sa génération : Roger Sessions (1896-1985), Roy Harris (1898-1979), Virgil Thompson (1896-1989) ou encore Walter Piston (1894-1976). L'organisation de concerts communs contribue à élargir considérablement leur auditoire à la charnière des années 1920 et 1930.

La décennie 1930, marquée par les effets de la crise de 1929, joue un rôle dans l'évolution de sa musique. Les difficultés, parfois insurmontables pour réunir à temps plein de trop grands orchestres, compromettent la création d'œuvres de grande envergure, comme l'audacieuse *Symphonic Ode* de 1929[5] (mais aussi la *Short Symphony* en 1933). Copland adapte donc ses œuvres en fonction de ces contraintes matérielles et se lance dans la *Gebrauchmusik*, terme que l'on peut traduire par « musique fonctionnelle ».

Ce tournant, observable à partir du milieu des années 1930, se traduit par exemple par la composition d'œuvres pour piano seul, destinées aux enfants comme *The Young Pioneers* ou encore par l'opéra miniature *The Second Hurricane*, dont l'orchestre, qui utilise entre autres des saxophones, rappelle étrangement celui de *L'Opéra de quat'sous* (1928) de Kurt Weil (1900-1950). Destinées à des étudiants, ces pièces traduisent la volonté de Copland de toucher un public de plus en plus large. Ses premières musiques de film, *Of Mice and Men* et *Our Town*, datant toutes deux de 1939, ainsi que des pièces destinées à la radio, comme *Prairie Journal* (1937), participent de ce même projet.

Tout en conservant leur raffinement et leur exigence artistique, ces pièces traduisent l'adhésion de plus

3. Celle du chef d'orchestre russe naturalisé américain (1874-1951), devenu célèbre pour son travail avec l'orchestre de Boston de 1942 à 1949.

4. Formé au début des années 1920 par Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1965), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979 et Germaine Taillefer (1892-1983).

5. Dont l'orchestre aux dimensions malhériennes ne compte pas moins de huit cors, cinq trompettes, trois trombones et deux tubas.



Aaron Copland et sa logeuse à Fontainebleau, dans les années 1920.



Maison de pionniers devant les montagnes des Appalaches.

en plus profonde de Copland à l'une des idées clés de Stieglitz, selon laquelle « les artistes américains doivent refléter les idées de la démocratie américaine » : la sphère artistique ne doit pas se couper du grand public. À ce titre, ce n'est pas un hasard si les références issues du « mythe américain » se multiplient dans l'œuvre du compositeur à partir du milieu des années 1930.

Ces références sont tout d'abord musicales : *Prairie Journal* contient des références explicites à la musique des pionniers du Far West ; le ballet *Billy the Kid* (1939) utilise des chansons de cow-boys ; *John Henry* (1940), une partition destinée à la radio, est issue d'une ballade populaire américaine. Toujours dans cette veine, les *Old American Songs* de 1952, donnent à entendre, dans une harmonisation et un arrangement subtils, des mélodies issues du folklore national américain. L'une d'entre elles, « Simple Gifts », apparaît sous la forme d'un thème et variations à la fin d'*Appalachian Spring* (1943-1944).

Le mythe américain transparaît aussi dans l'œuvre de Copland sous forme de références extra-musicales : *Billy the Kid*, *Rodeo* (1942), *Appalachian Spring* et son second opéra, *The Tender Land* (1954), évoquent les grands espaces et louent le mode de vie simple des pionniers. C'est précisément ce mode de vie que Copland célèbre dans la *Fanfare for the Common Man* (1942), que l'on retrouve dans la *Troisième Symphonie* (1944-1946).

Ce tournant artistique, initié au début des années 1930, va de pair avec un engagement de plus en plus prononcé dans le monde musical. Grâce à la publication de ses conférences, les idées de Copland sur la musique trouvent un public grandissant. Le compositeur joue par ailleurs un rôle de premier plan dans l'« Alliance des compositeurs américains », qui vise à promouvoir la musique nationale et à défendre les droits des compositeurs.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sa situation financière s'améliore considérablement et les droits amassés par ses œuvres les plus populaires, comme *Appalachian Spring* ou la *Troisième Symphonie*, en feront un multimillionnaire à sa mort en 1990.

Un chef de file de la musique américaine (1950-1990)

Les années 1950 marquent la dernière période fertile d'Aaron Copland, au cours de laquelle il met au profit de la composition deux facettes de sa personnalité : celle de compositeur désormais officiel et d'un artiste toujours au fait des évolutions de la musique.

Le compositeur du *Lincoln Portrait* (1953), une œuvre programmée lors de la cérémonie d'investiture du président Eisenhower, reste fidèle à l'esthétique adoptée à la fin des années 1930. Ce petit poème symphonique retrouve les accents grandioses de sa musique de la fin des années 1920, mais conserve la simplicité raffinée des œuvres qui l'ont rendu célèbre. Si Copland peut faire figure de compositeur bien installé au sein des institutions de son pays, les sirènes de l'avant-garde européenne trouvent encore un puissant écho en lui. Composé en 1950, le *Piano Quartet* adopte la méthode de composition dodécaphonique*[6] d'Arnold Schönberg. Cette même année, une bourse Fullbright décernée au compositeur lui permet de voyager en Europe, où il se familiarise avec les différentes écoles de composition modernes. La musique de Pierre Boulez (né en 1925) ne l'enthousiasme pas, en raison de l'« impression chaotique » qu'il déclare ressentir à son écoute. À l'inverse, celle du Japonais Toru Takemitsu (1930-1996) l'enchante à tel point que Copland entretiendra une correspondance régulière avec le compositeur. Tout

6. Les termes marqués d'un astérisque sont répertoriés dans le glossaire proposé en annexe.

en reconnaissant l'importance du travail de John Cage, il déclare dans son essai, *The Music of Chance*, ne pas pouvoir apprécier pleinement la nouvelle esthétique qu'il défend : « J'ai passé l'essentiel de ma vie à essayer de placer la bonne note à la bonne place. Les lancer au hasard va à l'encontre, me semble-t-il, de mon instinct naturel ». Comme au début de sa carrière, il se montre ouvert aux innovations musicales, sans jamais adopter de position radicale. Toute moderne qu'elle soit, la musique ne doit pas se couper de son public.

À partir des années 1970, la veine créatrice de Copland semble se tarir. « Tout se passe comme si quelqu'un avait simplement fermé le robinet », écrit-il alors à son ami Paul Moor. Dès lors, il se recentre sur la direction d'orchestre, qu'il a apprise lors de son séjour parisien et pratiqué à l'occasion tout au long de sa carrière avant de se retirer définitivement de la vie musicale.

C'est la maladie d'Alzheimer qui viendra finalement à bout de lui le 2 décembre 1990, dans sa résidence new-yorkaise. Sa présence est néanmoins encore sensible aujourd'hui, grâce à sa fondation qui consacre plus de 600 000 dollars par mois à la promotion de jeunes artistes et de nouveaux répertoires.

La postérité

La prise en compte systématique d'un public large et ce don inné pour produire une musique simple sans jamais sombrer dans le simplisme, moderne sans jamais flirter avec l'incommunicable, permettent de comprendre pourquoi, sans jamais renier ses convictions artistiques, Copland n'a pas subi de son vivant le sort d'un artiste maudit, pas plus qu'il n'a recherché une célébrité surfaite.

Son succès ne fait d'ailleurs que grandir depuis sa mort. La *Fanfare for a Common Man* est souvent reprise en ouverture des conventions du Parti démocrate américain et son œuvre fait l'objet d'éditions discographiques de plus en plus complètes. Deux exemples, s'il en faut, de la juste reconnaissance dont jouit le compositeur aux États-Unis, mais aussi, de manière croissante, en Europe. ■



Aaron Copland en compagnie de Marian Anderson, lors de la répétition de *Lincoln Portrait*.

Un **Américain à Paris** : **Copland** et la **France**

Par Louis Delpech

Copland est le premier d'une longue série de compositeurs américains à voyager en France. En juin 1921, encore jeune adolescent, il quitte son Brooklyn natal et, une bourse en poche, s'embarque à bord du *France* pour traverser l'Atlantique. Ce faisant, il inaugure une longue et étroite collaboration entre l'école américaine de Fontainebleau et la musique savante du Nouveau Monde. Après lui, plusieurs générations de musiciens américains se formeront aux côtés de Nadia Boulanger – entre autres Roy Harris, Walter Piston, Virgil Thomson, Leonard Bernstein, Elliott Carter, Douglas Moore, David Diamond, Marc Blitzstein, George Walker, Elie Siegmeister et Philip Glass. Les liens que Copland tisse avec la France sont nombreux et complexes : ce sont des liens amicaux, culturels et musicaux qui l'attacheront à la France et influenceront ses premières productions.

Le groupe des Six (de gauche à droite) : Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Jean Cocteau (qui s'est joint aux compositeurs), Georges Auric (absent, dessiné par Cocteau), Louis Durey, Darius Milhaud et Arthur Honneger, 1931.

La découverte des avant-gardes parisiennes

Comme tout Américain digne de ce nom, on peut penser que le jeune Copland n'est pas insensible à l'imagerie traditionnelle de la France comme terre de culture et patrie d'élection des avant-gardes artistiques. Et il faut bien reconnaître qu'au cœur des Années folles, le bouillonnement intellectuel et cosmopolite dont Paris est le centre a de quoi faire rêver. La ville est alors la terre d'accueil des Ballets russes – exilés après la Révolution de 1917 – et des Ballets suédois. Elle est aussi le quartier général des surréalistes et d'une partie des dadaïstes, mouvements alors en pleine ébullition avec André Breton, Tristan Tzara, Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Éluard, Robert Desnos, Drieu la Rochelle. Mais bien d'autres écrivains, moins directement liés au surréalisme, y vivent : Apollinaire, Gide, Cocteau, Cendrars, Radiguet, Max Jacob...

Du côté des arts picturaux, Paris abrite deux générations de peintres : celle qui, avant la Première Guerre mondiale, avait appartenu au cubisme (Picasso, Braque, Juan Gris, Fernand Léger) et au fauvisme (Matisse, Vlaminck, André Derain) ; et la nouvelle génération, plus éclatée, qui comprend, parmi les plus célèbres, Duchamp, Mirò, Ortiz, Henri Rousseau, Max Ernst, Chagall, Giacometti, Savador Dalì et Modigliani.

La musique, enfin, n'est pas en reste : aux côtés des pères de l'impressionnisme (Debussy et Ravel), cohabitent les membres du groupe des Six, ainsi que Satie et Roussel. La plupart d'entre eux habitent le quartier Montparnasse, extraordinaire centre intellectuel et artistique, qui rassemble alors des étudiants, des artistes, des écrivains, des musiciens, ainsi que toute une faune interlope de prostituées, d'émigrés et de clochards. C'est là qu'il rencontre aussi un grand nombre d'écrivains américains expatriés à Paris : Gertrude Stein, Ezra Pound, E.E. Cummings, Sinclair

Lewis, Sherwood Anderson, et Archibald MacLeish[7], Hemingway. Copland n'a guère eu à patienter avant d'être introduit dans ces milieux de l'avant-garde artistique parisienne. Par un hasard savoureux, à peine monté dans le paquebot qui l'emmène vers Le Havre, le jeune musicien se retrouve assis à côté de Marcel Duchamp, dont il fait la connaissance. Racontant ses premiers jours à Paris, il écrit à ses parents :

« J'étais assez seul, puisque sur le bateau j'avais passé tout mon temps avec le peintre [Marcel Duchamp] et non avec les autres élèves de l'école. Le peintre, à propos, ne vient pas à Paris avant demain, mais il a promis de m'appeler. Il a été très gentil avec moi, c'était exactement le genre de personne que je voulais rencontrer[8]. »

Nadia Boulanger : une rencontre décisive

Copland a reçu une bourse d'études pour aller étudier au Conservatoire américain de Fontainebleau, institution qui vient à peine d'être créée (juin 1921) sous le patronage de Paul Dukas et Charles-Marie Widor. L'objectif de cette école est alors d'accueillir des élèves américains et de leur assurer une formation musicale auprès de professeurs français. Progressivement, elle deviendra un lieu incontournable de la musique américaine du XXe siècle, tant seront nombreux les compositeurs américains à l'avoir fréquentée.

La figure la plus marquante du Conservatoire américain est sans conteste Nadia Boulanger, grande pédagogue et musicienne, autour de laquelle va rapidement s'organiser un réseau d'élèves aux options esthétiques très variées. De ce point de vue, Copland apparaît comme un pionnier, puisqu'il compte parmi les premiers élèves – et l'un des plus proches – de Nadia Boulanger. Lorsqu'il était arrivé à Fontainebleau, Copland avait l'intention de ne passer qu'une année entière en France. Mais après l'avoir rencontrée, il s'installera à Paris pour trois ans – ce qui en dit long sur sa dette envers elle. Au début de son séjour, Copland prend en outre des cours de piano avec le virtuose Ricardo Viñes, grand interprète de Debussy et Ravel. Il renonce pourtant bientôt à poursuivre ces leçons, estimant ne pas y trouver son compte. Nadia Boulanger devient alors le seul et unique professeur de Copland en France. Entre les deux se tisse une relation étroite, presque filiale.



Nadia Boulanger (1887-1979), compositeur et pédagogue.

Nadia Boulanger (1887-1979) a fait de brillantes études au conservatoire de Paris : élève de Vierne pour l'orgue, de Gédalge, Fauré et Widor pour la composition, elle côtoie les futurs grands noms de la musique française (Ravel, Alfred Cortot, George Enesco et Florent Schmitt furent par exemple ses condisciples). Dans les années 1910, elle est sur le point d'entamer une grande carrière comme interprète, compositeur et chef d'orchestre, mais décide finalement, après la mort de sa sœur Lili, de se consacrer principalement à l'enseignement. Professeur au Conservatoire américain de Fontainebleau, à l'École Normale de musique et ensuite au conservatoire de Paris, elle a souvent été décrite par ses élèves comme une sorte de bourreau de travail, passionnée par la pédagogie et l'enseignement de la musique. Elle-même raconte, dans un livre d'entretiens avec Bruno Monsaingeon[9], qu'il lui arrive fréquemment de donner des leçons jusqu'à minuit. Un jour, épuisée par sa journée de travail, elle songe à annuler une leçon de piano qu'elle doit donner chez elle le soir. Mais elle a tellement envie d'entendre ses élèves qu'elle préfère se coucher et leur donner cours depuis son lit !

7. *Cf.* Pollack Howard, « Copland in Paris », *Tempo* n° 212, avril 2000, p. 2 à 7 (traduction des auteurs).

8. Copland à ses parents, lettre du 18 juin 1921. Cité par Gail Levin dans *Aaron Copland's America. A Cultural Perspective*, New York, Watson-Guptill Publications, 2000, p. 19 (traduction des auteurs).

9. Bruno Monsaingeon, *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, Van de Velde, 1977.

Vienne le 12 août, 1923

Chère Mademoiselle, —

D'abord, on n'a pas joué le Myaskowsky. Ça, vous savez — ! Et puis, le Prokofieff n'était pas du tout intéressant. Une oeuvre de jeunesse probablement. Le Ravel et le Strawinsky que vous et moi — je veux dire nous — (nous autres Français!) — connaissons depuis longtemps, ont été acclamés par toute la salle. They were the 'hit' of the festival. Mais le Milhaud, le Poulenc et même la sonate pour l'alto d'Honneger était assez peu goûté. Pourquoi? Je n'en sais rien!

Il y avait beaucoup d'internationalisme mais, malheureusement, pas beaucoup de choses extraordinaires. Je suis bien sûr qu'on a joué Kilpinen parce qu'il est finlandais et Whithorne parce qu'il est américain et de même pour plusieurs autres. Naturellement, le monde ayant tant besoin d'internationalisme en ces jours-ci, on peut le supporter ; mais c'est de la mauvaise

Lettre d'Aaron Copland à Nadia Boulanger (12 août 1923).

Ses activités de professeur ne l'empêchent toutefois pas de continuer à se produire en concert. Organiste et pianiste, elle est la première femme à conduire de grandes formations telles que le London Royal Philharmonic, le Philharmonique de New York ou l'orchestre de Philadelphie. L'amitié profonde qui la lie à Stravinski, à Fauré, ou encore la fascination qu'elle exerce sur Paul Valéry et Paul Claudel suggèrent l'incroyable stature de cette femme. On comprend dès lors que Copland ait tant admiré cette figure hors du commun. Celui-ci écrit, dans une lettre à son frère Ralph :

« C'est une femme de 40 ans, pour autant que je puisse en juger, et c'est sans aucun doute l'exception confirmant la règle selon laquelle il ne peut pas y avoir de grandes musiciennes femmes. Professeur au Conservatoire, cette Amazone intellectuelle maîtrise tout le répertoire de la musique de Bach à Stravinski. En matière de dissonance, elle est capable de démêler bien pire que ce que je pourrais jamais inventer. Ne va pourtant pas imaginer une sorte d'hommasse à l'apparence imposante et à la voix de baryton. Elle est tout le contraire. Une femme au charme plus féminin n'a jamais existé[10]. »
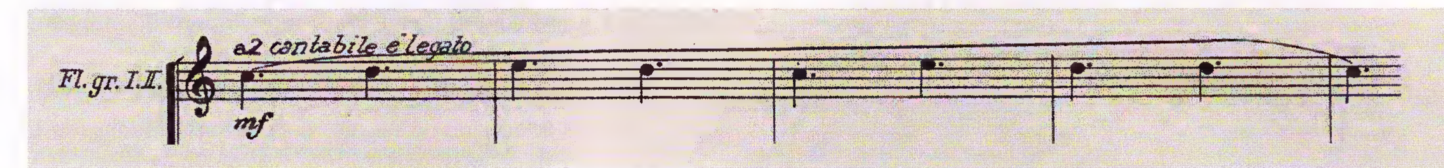
Visiblement sous le charme, Copland se plie donc au régime prescrit par Nadia Boulanger : il écrit des œuvres chorales, une passacaille pour piano et une musique de ballet. C'est aussi avec « Mademoiselle » qu'il étudie l'orchestration, l'analyse et le solfège. Si l'élève admire le professeur, celle-ci le lui rend bien par l'affection qu'elle lui manifeste. C'est en effet Nadia Boulanger qui va lancer sa carrière. Dès 1922, elle s'arrange pour faire publier un recueil de petites pièces de Copland, dont certaines ont été composées à Brooklyn. Elle lui fait aussi rencontrer des chefs d'orchestre influents : Walter Damrosch, mais aussi Serge Koussevitzky, avec qui Copland a entretenu des relations d'amitié toute sa vie durant[11]. Elle fait enfin jouer certaines de ses œuvres, notamment aux concerts de Fontainebleau. C'est à l'occasion d'un de ces concerts que l'éditeur Jacques Durand offre au jeune Copland de publier son œuvre *The Cat and the Mouse*.

Mais c'est surtout la création de la *Symphonie pour orgue* qui, en tant que première grande œuvre du jeune compositeur, révèle le rôle de Nadia Boulanger dans le début de sa carrière. Juste avant qu'il ne quitte Paris, Copland reçoit de son professeur la commande d'un concerto pour orgue et orchestre. Nadia Boulanger est en effet invitée comme soliste par son ami Walter Damrosch, alors chef du New York Symphony Orchestra. De retour aux États-Unis en 1924, Copland travaille d'arrache-pied à sa première grande œuvre, la *Symphonie pour orgue et orchestre*. La partition est pleine d'énergie juvénile, ce qui, raconte-t-on, fait dire à Damrosch : « Si un jeune homme âgé de vingt-trois ans peut écrire une symphonie comme ça, alors dans cinq ans il sera capable de commettre un meurtre ! »[12]. La création a lieu le 11 janvier 1925 : c'est un succès et l'œuvre est

10. Cité par Pollack Howard, *art.cit.*, p. 3 (traduction par les auteurs).

11. *Cf.* Pollack Howard, *art. cit.*, p. 4.

12. Cité par Berger Arthur, *Aaron Copland*, Oxford University Press, New York, 1953 (traduction par les auteurs).



Ex. musical n° 1 : traitement de la chanson « Au clair de la lune » dans le scherzo de la *Première Symphonie*.
Source : Aaron Copland, *First Symphony for Large Orchestra*, New York, Cos-Cob Press, 1931, p. 10.

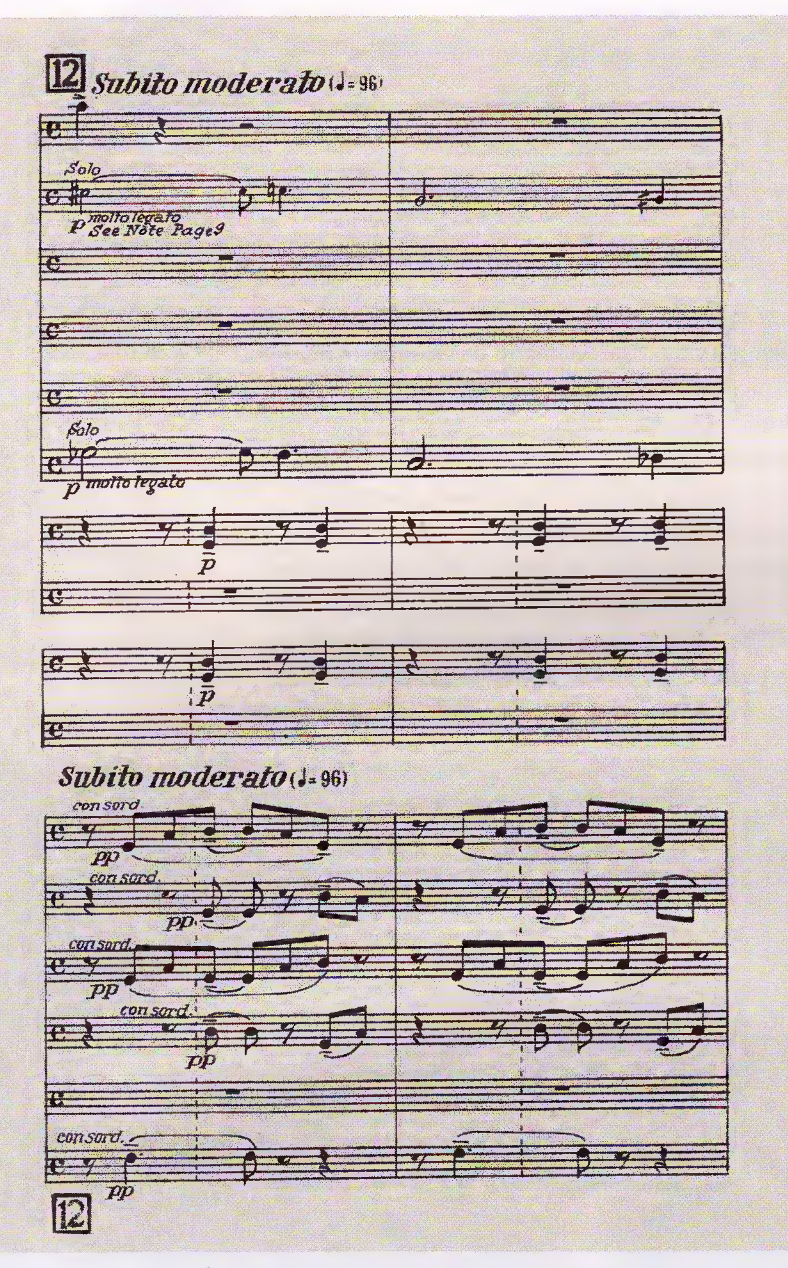
reprise en février 1925 avec l'orchestre de Boston, dirigé par Koussevitzky. Celui-ci, très intéressé par la musique de Copland, lui fait immédiatement signer un contrat, et lui permet ainsi de travailler en résidence à l'orchestre de Boston pendant quelques années. Quand Nadia Boulanger repart pour la France, son élève Aaron est donc lancé, à la fois grâce à son action et au talent du jeune compositeur.

Une influence musicale

C'est sans doute dans la *Première Symphonie* que l'influence de la musique française est la plus évidente chez Copland. Le souvenir des enseignements de Nadia Boulanger devait être encore très présent à l'esprit du jeune compositeur. D'ailleurs, la symphonie est dédicacée de la manière suivante : « *Dedicated to Nadia Boulanger with admiration* ».
La *Première Symphonie* découle directement de la *Symphonie pour orgue et orchestre* : elle en est une réorchestration, menée à bien par Copland en 1928. La partie d'orgue est désormais confiée aux vents, dans une instrumentation plus calme et lyrique. La création a lieu avec Ernest Ansermet et l'orchestre de Berlin en 1931. Depuis lors, la version avec orgue demeure cependant la plus fréquemment jouée.
L'influence française est la plus manifeste dans le second mouvement, un scherzo en trois parties. Elle est essentiellement thématique : Copland fait en effet entendre une version un peu modifiée de la mélodie « Au clair de la lune », donnée à la flûte et aux violons après une courte introduction.
Pour autant, si l'on s'arrête un peu plus longtemps sur cette première partie, on peut entendre d'autres clins d'œil à la musique française, plus dissimulés, qui se manifestent à travers le côté léger et farceur de certains modèles d'orchestration. Au début de la pièce, le traitement du hautbois, qui bégaie sur une note dès les premières mesures, n'est pas sans rappeler certains passages du groupe des Six. De même, si l'on regarde le chiffre 5 de ce mouvement, on s'aperçoit que les lignes de la première harpe et du piano créent de fortes dissonances avec les premiers violons : frottements de secondes majeures ou mineures qui connotent de manière assez évidente l'esthétique de la « fausse note » un peu égrillarde, si familière au Groupe des Six. La première partie se poursuit en un puissant crescendo, qui s'arrête net au début de la seconde partie.
Dans ce temps soudain ralenti, c'est plutôt l'orchestration qui renvoie à l'héritage français. Le cor anglais déploie en effet une longue mélopée sur un tapis de cordes, mouillées par la harpe et jouant des harmonies très enrichies (neuvièmes ou onzièmes



De droite à gauche : Aaron Copland, Virgil Thomson, Walter Piston et Herbert Elwell chez Nadia Boulanger à Paris, 1925.



Ex. musical n° 2 : partie centrale du scherzo.

sur fa dièse) qui ne sont pas sans évoquer l'univers orchestral de Ravel.

Le balancement régulier et doux provoqué par la syncope des violons ainsi que la pédale à la basse créent un statisme qui contraste fortement avec le dynamisme de la partie précédente. La complémentarité rythmique entre la harpe et les cordes allège la texture de l'orchestre.

Enfin, les cordes sont divisées (chaque pupitre est divisé par deux, sauf les violoncelles) et jouent avec sourdine, ce qui confère à l'orchestre un son très français. On sait en effet que Ravel et Debussy affectionnaient ce genre de modèle orchestral. Tous les ingrédients de l'orchestration impressionniste sont donc présents.

Nadia Boulanger, en outre, a transmis à Copland l'éclectisme de ses références et inspirations musicales. Cette variété d'inspiration fait dire à son confrère Virgil Thomson, dans un article écrit pour la revue *Modern Music* : « La musique d'Aaron Copland est américaine dans le rythme, juive dans la mélodie et éclectique dans tout le reste »[13].

En effet, le jeune américain rencontre chez « Mademoiselle » des personnalités musicales très diverses : Stravinski, Milhaud, Poulenc, Roussel, Villa-Lobos, et même le vieux Saint-Saëns. Il découvre également auprès d'elle les musiciens de la Renaissance, l'œuvre pour orgue de Bach, aussi bien que des partitions de la musique la plus moderne. Bien des années plus tard, Copland racontera avoir découvert chez elle *Le Chant de la terre* de Mahler, en 1922 – œuvre sur l'orchestration de laquelle Boulanger insiste beaucoup. L'étendue de la culture musicale de Boulanger transparaît dans ce conseil donné aux jeunes compositeurs américains de cultiver « l'envergure incroyable de Schönberg, la volonté de Stravinski et la complexité de Milhaud ». Cette diversité de références, cet éclectisme musical sont une des caractéristiques de la musique savante américaine, visible dès la *Première Symphonie*. Si le mouvement central est d'inspiration française, le début du final est, lui, une fugue pour cordes[14]. Dans le contexte d'une symphonie avec orgue, on ne peut manquer de penser à Bach. Mais une partition comme *Appalachian Spring* révèle aussi un grand éclectisme de la part de Copland (▲▲ p. 22).

Cependant, Copland sait aussi ménager des clins d'œil plus discrets et intégrer de manière très achevée le style d'un autre compositeur dans son langage. Par exemple, dans la seconde section du ballet, on pense à Stravinski, mais aussi à la *Symphonie du nouveau monde* de Dvoràk. Copland emprunte en effet à chacun d'eux des modèles d'orchestration pour en faire son miel. Il faut ici rappeler que Stravinski tenait une place importante dans la pensée et dans l'enseignement de Nadia Boulanger, et que des liens étroits d'amitié unissaient le compositeur russe avec le professeur français. Ces deux références, l'une à l'univers du ballet européen et l'autre à l'Amérique dans la musique savante, ne sont évidemment pas prises au hasard : elles illustrent le souci de Copland de se rattacher à une double tradition – européenne et américaine. ■

13. Thomson Virgil, « Aaron Copland », *Modern Music n° 2*, janvier-février 1932, p. 67. Cité par Levin Gail, *op. cit.*, p. 37 (traduction par les auteurs).

14. Fugue qui n'est pas sans annoncer la fugue du premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartòk, 1936.

1925-1945 : une **Amérique** en **ébullition**

Par Louis Delpech

Lorsque Copland revient aux États-Unis en juin 1924, les Américains sont encore au cœur des *Roar Twenties*. Cet équivalent américain des Années folles se caractérise par un grand dynamisme économique, culturel et social et une atmosphère au beau fixe. Mais la grande crise de 1929 ouvre une ère nouvelle en Amérique : après le faste des années 1920, ce sont les doutes et les incertitudes qui vont dominer les années 1930. La Grande Dépression *(the Great Slump)* ainsi que la montée des régimes totalitaires en Europe vont projeter leur ombre sur cette période. Pourtant, ce sera pour les artistes américains l'occasion de promouvoir une véritable culture de l'engagement social et de chercher dans un art plus proche des masses un nouvel idéal à suivre. Enfin, l'entrée dans la guerre en février 1941 marque à son tour une rupture profonde pour la société américaine : jusqu'à la fin du conflit, c'est désormais l'opposition aux fascismes et la libération de l'Europe qui va occuper l'Amérique. En quoi ces trois périodes ont-elles été décisives pour Copland et la culture américaine ? Comment ont-elles marqué son développement personnel et musical jusqu'à la composition de la *Fanfare for the Common Man* (1942) et d'*Appalachian Spring* (1944) ?

La fin des « Années Jazz » (1924-1929)

L'expression « années jazz » *(« Jazz Age »)* est souvent utilisée dans l'historiographie américaine pour désigner les années 1920[15]. Elle provient d'un article que l'écrivain américain F. Scott Fitzgerald rédige en 1931 dans le *Scribner's Magazine*[16] – et de fait, elle décrit fort bien l'atmosphère qui règne alors dans les grandes villes des États-Unis. Car au cours de ces années-là, le jazz acquiert une réputation de plus en plus grande, notamment grâce à des concerts organisés par des musiciens noirs venus du Sud, qui provoquent ce que l'on appelle alors la « Renaissance de Harlem ». Ce phénomène culturel dépasse largement la communauté noire américaine pour toucher l'élite new-yorkaise. Des amis de Copland, comme Carl van Vechten et Duchamp, passent leurs soirées là-bas, mais aussi des peintres français, tels Francis Picabia et Albert Gleizes, qui font du jazz une thématique à part entière dans leurs œuvres.

Chez les artistes américains, l'émerveillement devant cette musique inouïe jusqu'alors va très tôt se faire sentir. De nombreux tableaux du peintre Charles Demuth prennent le jazz et les musiciens afro-américains comme sujet : *The Jazz Singer* (1916) mais aussi *Negro Jazz Band* (1916) révèlent tout l'intérêt que porte l'artiste à ce genre de musique. Man Ray (*Jazz*, 1919) ou John Marin (*Broadway Night*, 1929 ou *Mid-Manhattan* n° 2, 1932) ont également manifesté un attrait pour la musique jazz. Les écrivains s'y intéressent aussi. Le poète Hart Crane[17] écrit ainsi à un ami, en 1922 : « Inventons un langage qui soit une traduction du jazz en mots. Quelque chose de pur, d'étincelant et d'insaisissable »[18]. Parmi les musiciens, l'engouement pour le jazz est bien sûr au rendez-vous : le ballet *Within the Quota*, conçu par Gerald Murphy à l'intention des Ballets suédois (1923), est dansé sur une musique de Cole Porter fortement inspirée du jazz. Le succès de cette musique dépasse même les frontières des États-Unis : la *Création du monde* de Milhaud, composée pour les Ballets suédois (1923)[19], manifeste une attirance évidente pour la musique jazz. Copland dira que « mieux qu'aucun autre Européen, et avant même d'entendre la fameuse *Rhapsodie* de Gershwin (créée l'année suivante), Milhaud a compris comment assimiler le langage du jazz »[20].



Aaron Douglas. *Aspects of negro life: song of the towers*. Huile sur toile, 1934. Shomburg center for researchin black culture, Art and artifacts division.

15. Pour toute cette section, *cf.* A. Jones Maldwyn, *The Limits of Liberty*, Oxford University Press, New York, 1995, p. 450 ; Levin Gail et Tick Judith, *Aaron Copland's America. A Cultural Perspective*, New York, Watson-Guptill Publications, 2003, p. 22 à 39 ; Maier et al, *Inventing America. A History of the United States*, Norton & Company, New York, 2003, p. 782 à 784.

16. Fitzgerald F. Scott, « Echoes of the Jazz Age », *Scribner's Magazine*, novembre 1931, cité par Levin Gail, *op. cit.*, p. 32 (traduction par les auteurs).

17. Celui-là même dont un vers fournira à Martha Graham le titre d'*Appalachian Spring*.

18. Hart Crane à Allen Tate, lettre du 16 mai 1922. Cité par Levin Gail, *op. cit.*, p. 32 (traduction par les auteurs).

19. Sur un texte de Blaise Cendrars et des costumes de Fernand Léger, d'inspiration africanisante.

20. Copland, *The New Music: 1900-1960*, New York, Norton, 1968, p. 61. Cité par Levin Gail, *op. cit.*, p. 28 (traduction par les auteurs).

Alfred Stieglitz (1864-1946), photographe.
Georgia O'Keeffe (1887-1986), 1918.

Copland non plus n'est pas resté en marge de cette manie du jazz. *Music for the Theater*, composée en 1925, en est largement inspirée. Si les deux premières parties (« Prologue » et « Danse ») sont influencées par ce style musical, la troisième (« Interlude ») fait référence au blues. Quant à la quatrième (« Burlesque »), elle évoque les spectacles de cabaret qui se développent à toute vitesse dans le New York des années 1920. Comme Copland l'écrira dans son livre d'entretiens : « Rien que l'idée de jouer du jazz dans une salle de concert avait quelque chose de piquant dans les années 1920. [...] Toute pièce basée sur le jazz était assurée d'avoir un léger *succès de scandale* [sic] ». Il explique également :

« J'étais intrigué par les rythmes du jazz, non pas pour des effets superficiels, mais pour les utiliser dans des formes plus amples, avec des harmonies non conventionnelles. Mon vœu était d'écrire une œuvre qui aurait été identifiable comme américaine, mais dans un langage musical sérieux. Le jazz offrait aux compositeurs américains un produit maison dont on pouvait explorer le rythme[21]. »

21. Copland et Perlis, *Copland: 1900 through 1942*, New York, Saint Martin's Press, 1989, p. 44. Cité par Levin Gail, *op. cit.*, p. 32 (traduction par les auteurs).

Pourtant, l'engouement pour le jazz ne caractérise pas cette période à lui seul. Il existe également, dans les milieux artistiques new-yorkais, une culture de l'avant-garde qui n'est pas sans rappeler Paris à la même époque. E.E. Cummings et George Antheil, chacun dans leur domaine, illustrent cette tendance patente des années 1920. Le premier, à la fois peintre et poète, a rencontré Copland à la revue *The Dial* puis chez son ami Rosenfeld. Il est fortement influencé par le futurisme italien et peint des œuvres résolument abstraites. Un de ses poèmes, extrait du recueil *is 5* (1927), a été mis en musique par Copland. Il s'agit d'un texte de dix lignes, très avant-gardiste, dont le sujet est le mouvement. George Antheil, quant à lui, représente le versant musical de cette tendance avant-gardiste des « années jazz ». Son fameux *Ballet mécanique*, créé en juin 1926 à Paris, est un chef-d'œuvre du genre, composé pour dix pianos, percussions, sonnettes électriques et hélices d'avions. Copland, qui est alors à Paris, assiste bien sûr à la création, en juin 1926. Il tient même l'une des dix parties de piano pour la création new-yorkaise, l'année suivante. Dans le domaine de la photographie, l'œuvre d'Alfred Stieglitz représente une tendance à la perfection formelle, en un sens un peu élitiste, qui tend à le rapprocher d'une démarche avant-gardiste.
Enfin, un troisième trait frappant dans la culture américaine des années 1920 est l'apparition d'une critique artistique du monde contemporain. Un bon exemple de cette critique sociale réside dans le journal littéraire *The American Mercury*, fondé en 1929 par Henry Louis Mencken. Devenu rapidement célèbre pour ses excellentes recensions et analyses littéraires, il est également lu par les élites américaines pour son ton volontiers critique envers la société américaine. La littérature est bien sûr l'un des principaux vecteurs de ce mouvement. Sinclair Lewis – premier Américain à obtenir le prix Nobel de littérature, en 1930 – écrit des romans qui posent un regard satirique sur la société américaine : *Main Street* (1920) décrit une petite ville typique des États-Unis, tandis que *Babbitt* (1922) dépeint de manière caricaturale un homme d'affaires conformiste et matérialiste. À un tout autre niveau littéraire, Scott Fitzgerald écrit en 1920 *This side of Paradise*, un roman qui raconte l'errance d'un jeune homme fortuné et blasé à l'université de Princeton. Son roman le plus célèbre, *The Great Gatsby* (1925), brosse un portrait au vitriol des milieux fortunés de l'époque. Hemingway, lui, oriente sa critique du côté

des thématiques de la génération perdue et de la guerre : tandis que *The Sun Also Rises* (1926) traite du thème d'une jeunesse désorientée par la guerre qui vient de s'achever, *A Farewell to Arms* (1929) défend des thèses ardemment pacifistes en racontant une histoire d'amour impossible entre un soldat américain et une infirmière italienne pendant la Première Guerre mondiale. Dans la poésie, Thomas Stearns Eliot partage avec Ezra Pound le privilège d'avoir définitivement rompu avec les lieux communs et les formes du romantisme. Son long poème allégorique *The Waste Land* (1922), déplorant la pauvreté spirituelle de la vie moderne, est devenu un classique et a influencé de nombreux poètes[22].

En peinture, on retiendra deux artistes qui se font l'écho de la déshumanisation que le travail industriel et la démesure des grandes villes imposent à la société moderne : Edward Hopper, l'un des plus grands peintres américains du XXe siècle, dont les figures solitaires et ultra-réalistes évoquent admirablement bien la vie urbaine anonyme et cloisonnée ; et Stefan Hirsch, dont le tableau *New York, Lower Manhattan* (1921) cherche à exprimer, par l'accumulation de bâtiments neutres et sans couleurs, la monstruosité de la vie actuelle, dans ce qu'il appelle la « Métropolitanie ».

Le cataclysme financier de 1929, qui marque le début de la Grande Dépression, semble rétrospectivement donner raison aux détracteurs de la société de consommation naissante. Le 24 octobre 1929 (le « Jeudi noir ») inaugure pour la Bourse de Wall Street une des périodes les plus catastrophiques de son histoire. Très rapidement, la crise financière se transforme en crise économique et sociale : le nombre de chômeurs ne cesse d'augmenter (passant de quatre millions en 1930 à huit millions en 1931, puis à douze millions en 1932), tandis que la misère touche en premier lieu les femmes, les Noirs et les employés peu qualifiés. Les familles incapables de payer leur loyer sont chassées et s'entassent dans des bidonvilles (que l'on appelait alors *Hooverville*, du nom du président américain de l'époque) aux portes des cités. Le monde paysan, privé de tout revenu à cause de l'effondrement du prix des produits agricoles, est frappé de plein fouet : la mévente et l'endettement conduisent les fermiers à l'exode vers l'Ouest, ce qui fera plus tard le sujet des magnifiques *Raisins de la colère* de Steinbeck (1939), à travers l'histoire de la famille Okie. Les États-Unis rentrent donc dans une nouvelle période de leur histoire[23].

À la recherche d'un art social (1929-1939)

La première modification d'importance introduite par la crise est la politisation des artistes et du monde intellectuel. Devant ce qui apparaît comme la conséquence des dérives capitalistes et la misère criante d'une partie de la population américaine, de nombreux artistes se sentent tenus de réfléchir à leur engagement politique et de repenser leur rapport aux masses. Cet engagement comporte deux aspects distincts : d'une part, la critique renouvelée des dysfonctionnements de la société, et d'autre part la recherche active d'un art plus accessible aux masses populaires.

Certains artistes ont basculé dans la critique radicale du capitalisme : parmi eux, on trouve notamment John Dos Passos, dont la trilogie intitulée *USA*[24] condamne avec âpreté l'Amérique industrielle et ses injustices. Steinbeck, lui, n'est pas un activiste politique, mais ses livres *In Dubious Battle* (1936), *Of Mice and Men* (1937) et son best-seller *The Grapes of Wrath* (1939) décrivent avec empathie les souffrances endurées par les travailleurs migrants et les paysans dépossédés qui vont par les routes du pays. On peut aussi évoquer la peinture de la Grande Dépression que livre Thomas Wolfe. Avec des romans comme *Of time and the River* (1935) et *You Can't go Home Again* (publication posthume en 1940, deux ans après sa mort), Wolfe cristallise l'ahurissement et la frustration de l'Amérique devant la crise. Il faut toutefois noter que certains des écrivains les plus talentueux de la décennie se sont tenus entièrement à l'écart des problèmes sociaux contemporains : la trinité Faulkner, Fitzgerald et Hemingway s'est par exemple tournée vers d'autres problèmes que ceux engendrés par la crise.

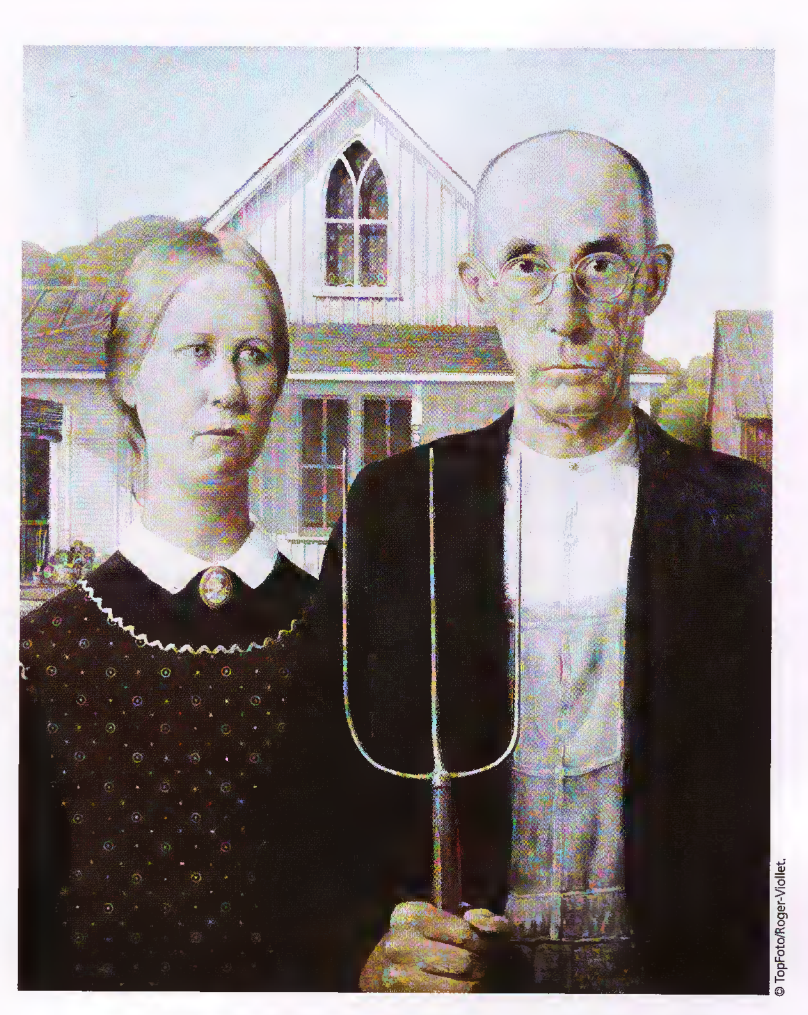
Le pendant populaire de cette critique sociale est la satire de la scène politique, qui trouve – aussi surprenant que cela puisse être – un bon exutoire dans la comédie musicale. Pendant la présidence de Hoover (devenu rapidement très impopulaire à cause de la crise), Ida et George Gershwin montent *Of Thee I Sing* (1931), une comédie bouffonne qui parodie la vie des politiques à la Maison Blanche. La même année, George MacCohna joue le rôle d'un Roosevelt jovial et tête-en-l'air dans *I'd Rather be Right*, une comédie musicale composée par Richard Rodgers.

Toutefois, ce n'est pas la critique du système en place qui fonctionne le mieux dans l'art américain. Plutôt

22. On remarquera que l'un des auteurs américains les plus doués de cette époque, Faulkner (qui pour certains représente le plus grand écrivain américain du XXe siècle) brille par son absence dans ce rapide aperçu. En effet, le grand écrivain ne s'est jamais intéressé de très près aux problématiques sociales.

23. Pour cette section, *cf.* A. Jones Maldwyn, *The Limits of Liberty*, Oxford University Press, New York, 1995, p. 470-471 ; Levin Gail et Tick Judith, *Aaron Copland's America. A Cultural Perspective*, New York, Watson-Guptill Publications, 2003, p. 65 à 77 ; Wecter Dixon, *The Age of the Great Depression*. 1929-1941, New York, The MacMillan Company, 1948, p. 244 à 271 ; Crist Elizabeth B., *Music for the Common Man. Aaron Copland during the Depression and War*, New York, Oxford University Press, 2005, p. 15 à 42.

24. Les trois titres de cette trilogie sont : *42st Parallel* (1930), *Nineteen Nineteen* (1932) et *The Big Money* (1936).


© TopFoto/Roger-Viollet.

Grand Wood (1892-1942), *Gothique américain* (1930).

que de dénigrer ce qui existe, les artistes américains cherchent à se rendre plus accessibles aux masses : ils repensent donc à nouveaux frais leur relation avec le public. Cette réflexion se traduit par la mise au point d'un art simplifié et aisément accessible, et ce dans tous les domaines de la création artistique américaine. Alors que l'Europe est largement perçue comme un continent où règne l'élitisme en matière d'art, les artistes américains recherchent, dans la proximité avec les masses, les voies d'un art spécifiquement national. En peinture, ce mouvement est incarné par des peintres aux options esthétiques aussi diverses que les réalistes socialistes et les régionalistes. Leur point commun est de rejeter ce que beaucoup d'auteurs américains s'accordent à appeler « l'élitisme parisien des avant-gardes » et de donner naissance à un art américain qui puisse s'adresser aux masses. Thomas Hart Benton, Grant Wood et d'autres régionalistes décrivent des scènes champêtres de la vie agricole, peignant dans une atmosphère bucolique une Amérique mythique nettement détachée des dures réalités de la Dépression. Ainsi, le tableau de Wood *American Gothic* (1930) fait assez nettement référence à la tradition flamande du portrait : les deux personnages sont vus de près, en buste, dans des costumes quotidiens aux couleurs sobres, et ne sont pas du tout sublimés dans leur apparence physique. Pourtant, tout est comme simplifié : le noir et le blanc dominent la toile, tandis que la surface du tableau est partagée en deux moitiés égales par le faîte de la maison et la fourche du paysan. On peut aussi remarquer que Wood représente les maisons et les arbres de façon très schématique, un peu enfantine. D'autres œuvres de Grant Wood, tels que *Young Corn* (1931), glorifient la fécondité de l'Amérique et le labeur simple des paysans.

Les réalistes socialistes, tels Raphael Soyer ou Diego Rivera (peintre mexicain mais actif aux États-Unis pendant les années 1920), professent en général un communisme orthodoxe et militant. Leurs peintures, assez naïves d'aspect, représentent souvent des scènes de grèves et de manifestations, de travail manuel ou encore des scènes urbaines populaires.

Enfin, il faut mentionner également autour d'A. Stieglitz l'existence d'un petit groupe de lettrés aux idées assez progressistes : Van Vyck Brooks, Lewis Mumford, Edmund Wilson, Waldo Franck et Paul Strand, qui développera une grande amitié avec Copland. Ce groupe, non affilié au parti communiste, se réunit autour de la revue *The Dial* – revue gauchiste que Copland avait continué à recevoir même en France.

Quelles sont à présent les modalités de cette recherche de simplicité dans la musique ? Un collectif d'inspiration socialiste, le *Composer's Collective*, fondé en 1932 par Henry Cowell et Charles Seeger, cherche les moyens de créer une musique prolétarienne. Il se réunit de manière informelle tous les vendredis à 17 h 30, pour discuter de la théorie et des pratiques d'une musique prolétarienne. Copland en fait partie. Mais, toujours en 1932, il organise aussi de son côté le *Young Composer Group*, association informelle qui réunit Henry Brant, Israel Citowitz, Lehman Engel, Vivian Fine, Bernard Hermann et quelques autres musiciens. Modelée sur le modèle du « Groupe des Cinq » en Russie[25] ou sur celui des Six en France, la « clique » américaine se caractérise toutefois par une extrême diversité stylistique. Mais Copland n'en reste pas à des discours de bonnes intentions : il apporte sa pierre à l'édifice du communisme conquérant en composant en 1934 une chanson pour la fête

25. Ce groupe comprenait Mili Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodine, Moussorgski et César Cui.

communiste du 1er mai. Cette œuvre est intitulée *Into the Streets May First*. Elle est ensuite adjointe à un livre de chansons pour les travailleurs *(Workers Songsbook)*, publié par la *Workers Music League* en 1935. L'honnêteté oblige à dire que cette œuvre n'est pas d'un intérêt musical époustouflant.

Plus intéressant est le concept de « *imposed simplicity* »[26] que Copland développe à partir du milieu des années 1930. La recherche de simplicité survient après une période assez complexe, où Copland, peut-être sous l'influence des avant-gardes françaises, se soucie moins d'écrire pour un large public que de problèmes intrinsèquement musicaux[27]. Sans doute peut-on voir dans ses œuvres de la décennie 1930 une recherche de simplicité. *The Second Huricane* (1936) en est un bon exemple : commandée par Grace Spofford, elle doit pouvoir être jouée par des jeunes gens dans les écoles. Copland choisit alors de travailler avec Edwin Denby, un librettiste, poète et critique chorégraphique majeur qu'il a rencontré en Allemagne en 1929. *Billy the kid* (1938) est aussi un exemple de simplicité à la fois musicale et littéraire.

L'entrée en guerre des États-Unis, après l'attaque de Pearl Harbor en février 1941, produit un nouveau bouleversement dans le paysage culturel américain. Cette fois-ci, l'art est mobilisé dans ce que l'on appelle le *Cultural Front* : les artistes se sentent la responsabilité de fédérer les énergies et de contribuer ainsi à l'effort de guerre.



Charles Sheeler (1883-1965), *American landscape*. Museum of Modern Art (MoMA). Huile sur toile, 61 x 78,8 cm. Don de Abby Aldrich Rockefeller.

Face à la guerre : à la recherche d'un art américain (1941-1945)

Il serait erroné de prétendre que la recherche d'un art spécifiquement américain a débuté avec l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. En effet, cette recherche est présente dès les années 1920 pour un grand nombre d'artistes. Mais d'un autre côté, l'entrée dans la guerre va générer des productions patriotiques et rendre plus urgente l'expression artistique d'une identité américaine.

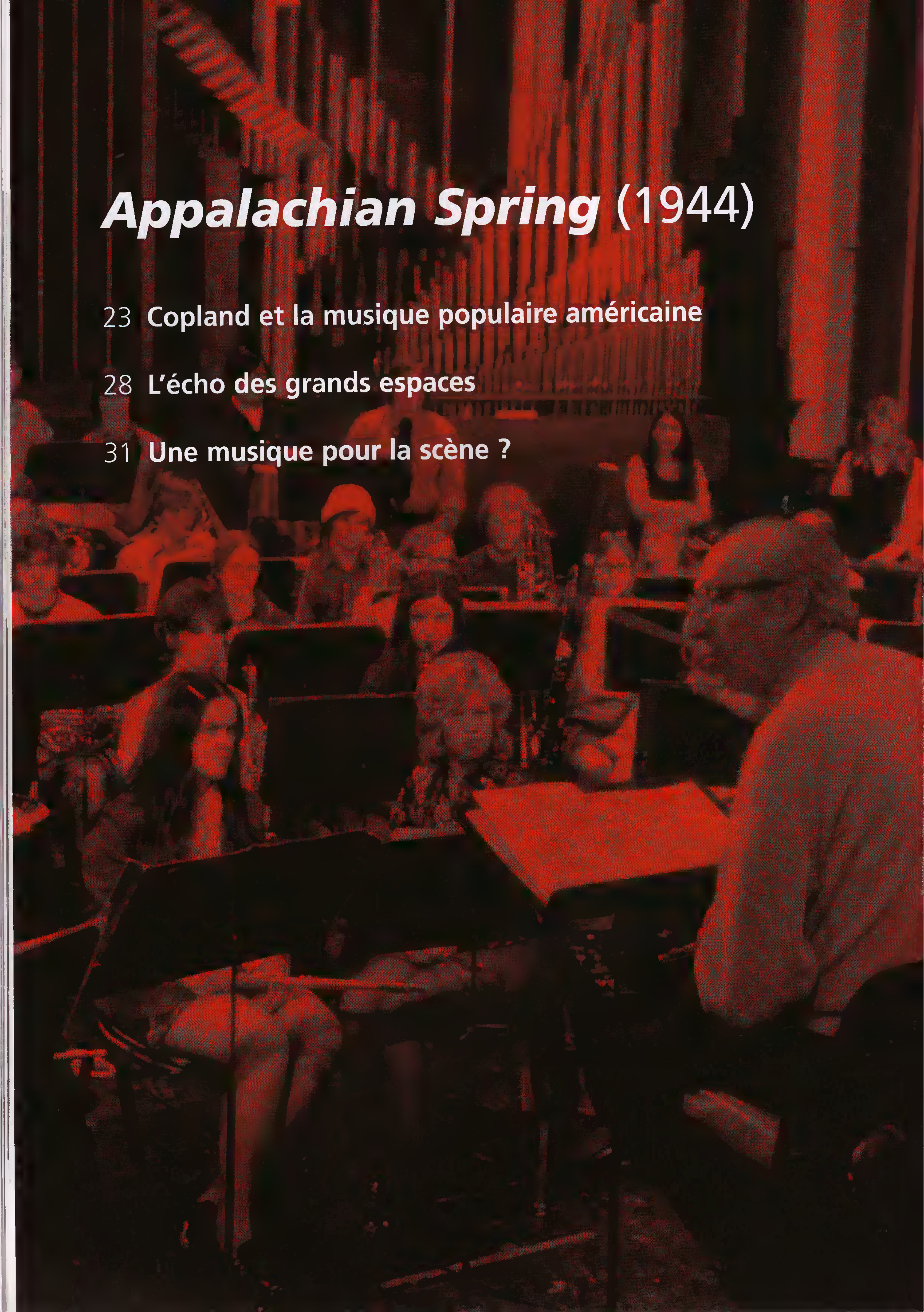
Gravitant autour d'Alfred Stieglitz durant les années 1920, plusieurs photographes se sont intéressés à l'art populaire. Marsden Hartley, par exemple, dont l'œuvre a été exposée dans les galeries de Stieglitz et Rosenfeld, a mené des recherches à propos de la peinture populaire sur verre en Allemagne *(Hinterglasmalerei)* et dans le Maine. Dès 1924, le Whitney Studio Club propose une exposition intitulée *Art américain primitif*, où plusieurs artistes contemporains exposent les trouvailles d'art populaire qu'ils ont découvertes. En 1926, le sculpteur Élie Nadelmann et sa femme ouvrent à New York un musée pour les arts primitifs.

L'entrée en guerre va orienter la recherche d'identité sur des voies un peu différentes : il s'agira moins d'un retour aux sources que de la glorification de figures passées. On voit ainsi fleurir dans les années 1940 toute une production autour d'Abraham Lincoln, personnage mythique qui incarne la démocratie américaine : la pièce de Robert Sherwood *Abe Lincoln in Illinois*, qui connaît un franc succès à Broadway en 1938 ; la publication des derniers volumes de sa biographie par Carl Sandburg, qui met un fort accent sur le rôle de Lincoln pendant la guerre de Sécession ; la réalisation par Marsden Hartley de plusieurs portraits importants de Lincoln en 1940, avec des titres parfois pompeux (par exemple *Young Worshiper of the Truth*, « Le Jeune Glorificateur de la vérité »). Dans le domaine de la littérature, on peut citer l'élégie sur Lincoln de Walt Whitman.

Copland va apporter sa contribution à cette recherche d'identité américaine à travers deux œuvres de 1942 : le *Lincoln Portrait* pour orchestre et récitant qui mêle un portrait orchestral et des extraits d'écrits du président américain, et le *Rodéo*, ballet écrit en collaboration avec la chorégraphe Agnès de Mille sur le thème de l'Ouest américain. ■

26. On pourrait traduire ce concept par « simplicité consentie », puisque l'idée est qu'on se l'impose en tant que créateur.

27. Voir l'article « Une musique pour la scène ? ».



Appalachian Spring (1944)

23 Copland et la musique populaire américaine

28 L'écho des grands espaces

31 Une musique pour la scène ?

Copland et la **musique populaire américaine**

Par Martin Guerpin

Nombreux sont les passages d'*Appalachian Spring* dans lesquels la musique affirme haut et fort son inspiration populaire. Copland y fait référence à des genres et des styles musicaux caractéristiques des États-Unis. L'introduction de la musique populaire au sein d'une œuvre savante, un ballet en l'occurrence, pose plusieurs questions.
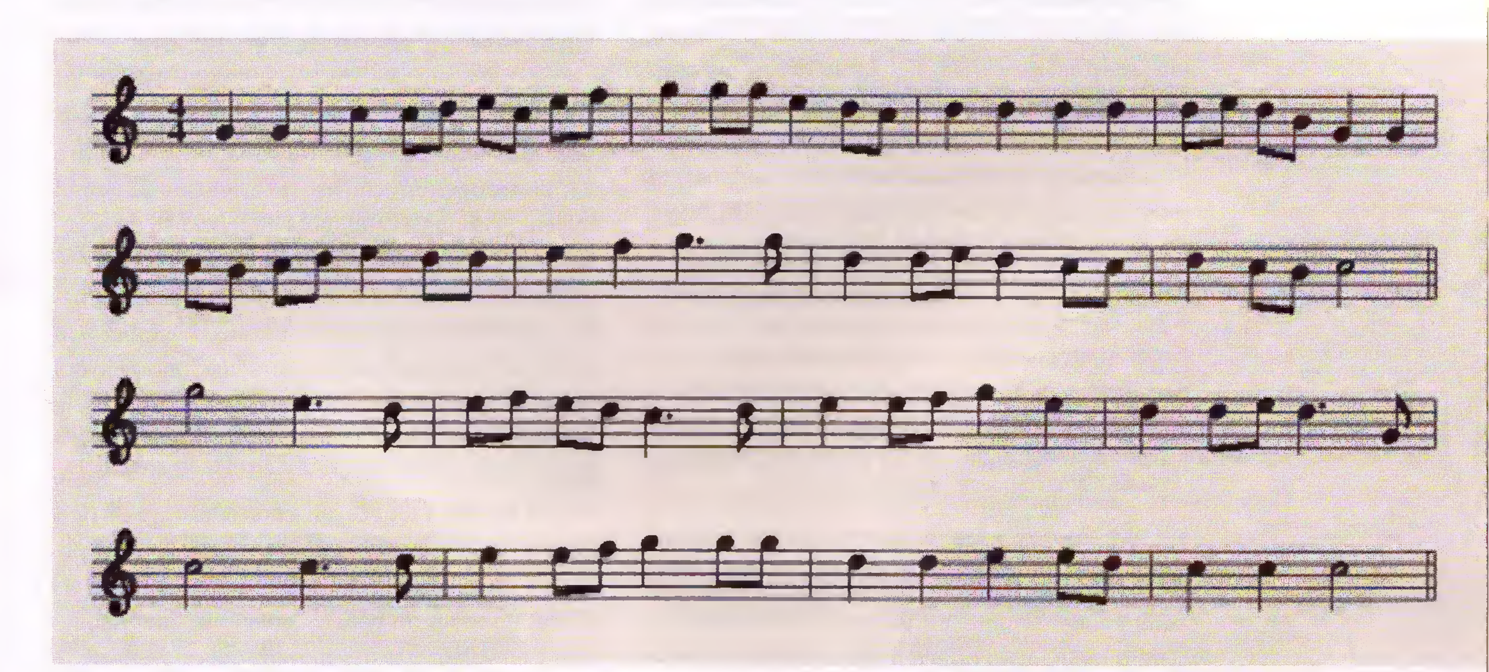
Dans la partie finale d'*Appalachian Spring*, Copland convoque une mélodie, « Simple Gifts » qui n'a pas été entendue jusqu'à présent (chiffres 55 à 67). Composée en 1848 par Elder Joseph Brackett, elle est découverte par le compositeur dans un livre d'Edward D. Andrews intitulé *The Gift to Be Simple* et consacré aux rituels et aux danses des *Shakers* (voir encadré page suivante). Dans *Appalachian Spring*, elle fait l'objet d'une série de variations interrompue par un interlude qui, dans le ballet, reprend l'ensemble des thèmes précédemment entendus avant de déboucher sur un dernier exposé majestueux. Dans la suite pour orchestre issue du ballet, Copland supprimera cet interlude, regroupant ainsi toutes les variations.

La démarche consistant pour un compositeur à emprunter une mélodie, quelle qu'elle soit, afin de l'intégrer à sa propre œuvre, n'est pas nouvelle au moment où Copland compose son ballet : dans ses chorals, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) harmonise à quatre voix des cantiques utilisés quotidiennement par les fidèles lors des offices luthériens. Au XIXe siècle, Bedrich Smetana (1824-1884) utilise le choral intitulé « Vous qui êtes les guerriers de Dieu » dans son poème symphonique *Tábor* (1878), l'une des six œuvres qui constituent le cycle *Ma Patrie* (dans lequel se trouve la célèbre *Moldau*).

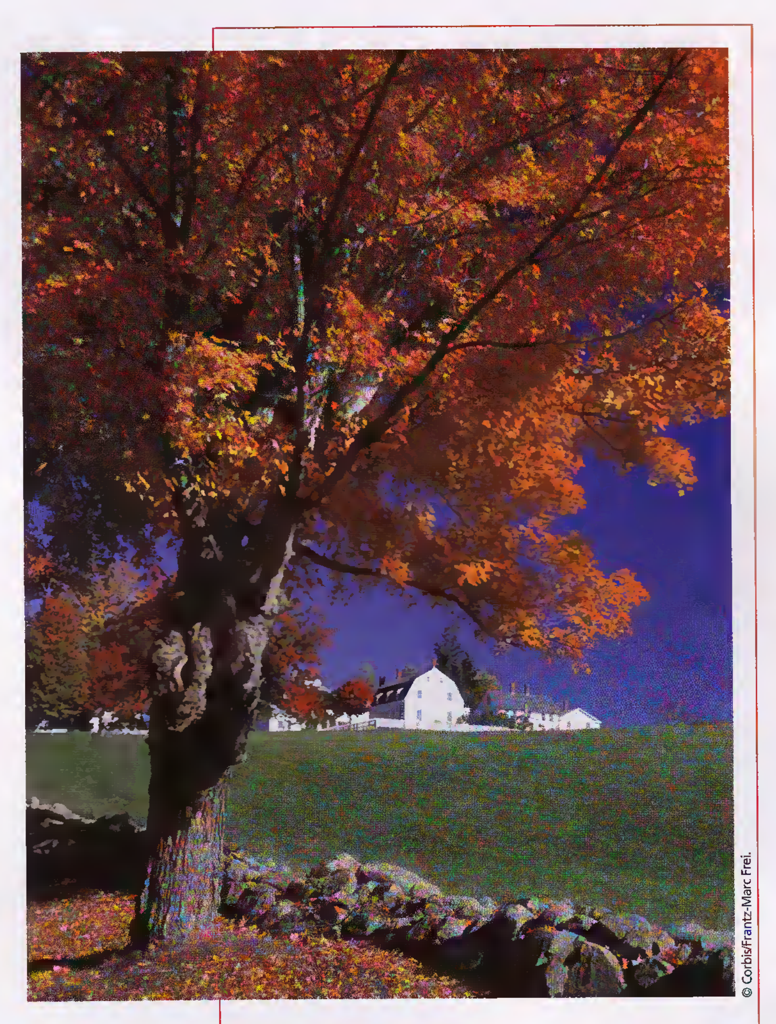
Comment Copland utilise-t-il la mélodie populaire dans *Appalachian Spring* ? Pourquoi et dans quel but la convoque-t-il ?

L'utilisation d'une mélodie *shaker*

Comme son nom le suggère, « Simple Gifts » se caractérise par sa simplicité à la fois mélodique et rythmique. Purement diatonique*, elle ne contient aucune note étrangère au mode de *do* qu'elle utilise. Le terme de « mode » est ici préféré à celui de « tonalité » : en effet, certains passages de la mélodie empêchent de la considérer comme tonale au sens strict du terme. Dans la quatrième mesure, par exemple, le *si*



Simple Gifts, mélodie composée par Elder Joseph Brackett en 1848, quand il faisait partie de la communauté des *Shakers*.


© Corbis/Frantz-Marc Frei.

Village *Shaker* en automne..

Les *Shakers*

Issu du courant européen *Quaker* (mouvement puritain fondé en Angleterre par des dissidents de l'anglicanisme), le mouvement *Shaker* se développe d'abord en Angleterre à partir de 1747. Dès la fin du XVIIIe siècle sont fondées les premières communautés américaines, près de New York, mais aussi en Nouvelle-Angleterre, dans le Massachusetts et en Pennsylvanie. Leur mode de vie préconise la simplicité, le célibat et le pacifisme. La propriété privée est dénoncée et la plupart des activités se déroulent en communauté. Si le succès de ce mouvement est indéniable au XIXe siècle, il ne compte plus que quelques membres dans les années 1940, mais fait l'objet d'un regain d'intérêt au moment où Copland compose *Appalachian Spring*.

ne monte pas au *do* : il ne fonctionne donc pas comme une sensible. Cette coloration modale est symptomatique du caractère populaire de « Simple Gifts », de même que le caractère défectif de l'échelle d'après laquelle elle est construite : le *la* n'y figure jamais, et la plus grande partie de la mélodie n'emploie que les notes *do*, *ré*, *mi* et *sol*.

Du point de vue rythmique, la simplicité se retrouve du côté des figures employées (blanches, noires et croches), ainsi que dans l'extrême régularité des carrures : quatre phrases se succèdent, qui se déploient toutes dans des carrures de quatre mesures. Cette régularité trouve son explication dans la fonction initiale de « Simple Gifts » qui est celle de faire danser les fidèles. Le nom même de *Shaker* vient en effet d'une particularité de leurs cérémonies où la danse tient un rôle privilégié. Voyant les fidèles bouger, des observateurs jugèrent qu'ils s'agitaient de manière insensée, d'où le nom tiré du verbe *to shake* (qui signifie « secouer »).

Simplicité mélodique, rythmique, mais aussi formelle : la première phrase s'achève sur une cadence suspensive, la deuxième la reprend intégralement, mais se referme sur une cadence conclusive. La troisième présente un profil différent et commence sur le point culminant de l'*ambitus** de cette mélodie. La dernière phrase reprend la tête des deux premières et se termine sur une cadence conclusive. Le modèle présenté se présente ainsi comme un AA'BA'.

« Simple Gifts » est d'abord exposée de manière simple (chiffre 55), avant de faire l'objet de quatre variations (chiffres 57, 59, 62 et 64) qui débouchent sur une réexposition grandiose (chiffre 65).

Une mise en scène des variations

Dans la suite pour orchestre, tout se passe comme si Copland mettait en scène ces variations : au chiffre 53, l'introduction (chiffre 1) revient en *la* bémol majeur et donne à l'auditeur l'impression d'un achèvement. En termes de dramaturgie, une action a été initiée (introduction), qui a donné lieu a des péripéties (les différents épisodes musicaux d'*Appalachian Spring*), avant de se résoudre dans une conclusion qui retrouve l'apaisement de l'introduction. Dès lors, le mouvement qui suit ce retour de l'exposition semble ajouté, à la manière d'une *coda*. Une pièce nouvelle vient s'ajouter à tout ce qui a précédé, que l'on doit écouter pour elle-même : les variations sur « Simple Gifts » sont donc placées sur un autre plan que les autres épisodes du ballet. Copland les met habilement en valeur par des moyens qui relèvent de la forme et de la dramaturgie musicale.

Des variations simples mais efficaces

Lorsqu'un compositeur choisit de varier un thème, il dispose de nombreuses possibilités : le rythme de la mélodie peut être modifié, ainsi que ses carrures, son harmonisation ou encore la manière dont elle est accompagnée. Bach dans ses *Variations Goldberg* (ca. 1740), s'éloigne dès la première variation du thème pour en exploiter la trame harmonique dans différentes métriques. Quant aux *Variations Diabelli* (1820) de Ludwig van Beethoven (1770-1827), elles utilisent souvent une cellule caractéristique du thème initial, qui sert à construire toute une variation. Les techniques de développement sont poussées à leur point d'incandescence.

Cette démarche n'est pas celle de Copland dans ses variations où la simplicité est, une fois encore, le maître mot. Deux caractéristiques peuvent être mises en évidence : la mélodie n'est jamais modifiée ou déformée ; celle-ci reste toujours parfaitement identifiable pour l'auditeur. On peut ici introduire la distinction opérée par le compositeur Arnold Schönberg entre « mélodie » et « thème ». Une mélodie doit être entendue pour elle-même, tandis qu'un thème se présente comme un matériau destiné à une exploitation musicale qui sera développé, réduit, fragmenté. Copland traite « Simple Gifts » comme une mélodie, tandis que Beethoven fait de la courte valse proposée par l'éditeur Diabelli un véritable thème.

Les principes d'accumulation et de progression constituent la seconde caractéristique de ces variations. Confié à la clarinette en *si* bémol solo, l'exposé de la mélodie, en *la* bémol majeur, prend des allures « chambristes », car l'effectif est réduit (seules les flûtes et la harpe accompagnent la clarinette), et joue dans une dynamique faible *(piano)*. L'accompagnement est un modèle d'économie car dans une doublure à l'octave, flûtes et harpe se fixent sur deux notes : le *la* bémol et le *mi* bémol. Cette double pédale* de tonique et de dominante ne fait que confirmer la tonalité populaire du passage, déjà fortement affirmée par les caractéristiques de la mélodie et par le timbre pastoral de la clarinette. Loin de se contenter d'une simple tenue de ces deux notes qui figurerait le bourdon de quelque aimable cornemuse, Copland choisit de faire alterner le *la* bémol et le *mi* bémol (chiffre 55). Ce raffinement crée pour l'auditeur un effet de suspension et de légèreté qu'un bourdon n'aurait sans doute pas pu susciter.

Nous touchons ici à l'une des caractéristiques de l'esthétique du Copland d'*Appalachian Spring*, qui consiste à utiliser avec finesse des moyens et des techniques simples. La musique reste ainsi parfaitement intelligible pour l'auditeur, sans pour autant sombrer dans la platitude ou la banalité.

La première variation (chiffre 57) utilise les mêmes éléments compositionnels (double pédale et thème), mais procède d'une modulation soudaine de *la* bémol à *sol* bémol majeur (3 mesures avant 57). Loin de relever d'une carence technique[28], l'absence de préparation de cette modulation provoque un brusque changement de couleur, un éclaircissement, qui permet de renouveler le discours à peu de frais. Il en va de même pour l'instrumentation : hautbois et basson relaient la clarinette, tandis que les trompettes remplacent la harpe. Ces deux changements, timbrique et harmonique, s'accompagnent d'un effet de *crescendo* : les instruments sont plus nombreux, leur timbre plus sonore, et la dynamique qui leur est attribuée *(mezzo-piano)* est plus forte que celle de l'exposé.

Les deux notions d'accumulation et de progression sont à l'œuvre dans les variations suivantes : deux mesures avant le chiffre 59, entre en scène un nouveau modèle d'accompagnement que les valeurs rythmiques brèves et l'instrumentation (notamment la harpe et le glock) rendent scintillant. C'est dans cet écrin sonore qu'est introduite la mélodie en augmentation* : l'espace semble s'élargir et la musique prendre son essor, d'autant plus que Copland traite la mélodie en contrepoint libre* (voir par exemple les violoncelles, 2e mesure du chiffre 60, qui en reprennent les premières notes). De plus, « Simple Gifts » fait l'objet d'un canon entre les altos (ils entrent au chiffre 59) et les premiers violons, qui s'y ajoutent dix mesures plus tard. Les deux procédés mis en évidence expliquent l'impression d'une germination musicale que procure l'écoute de cette deuxième variation. La progression relève ici d'une écriture plus élaborée et de l'utilisation de tout l'orchestre. Comment renouveler le discours tout en continuant de l'intensifier ?

Copland utilise alors de nouveaux moyens : après une seconde modulation, elle aussi soudaine, de *sol* bémol majeur à *do* majeur (deux mesures avant le chiffre 62), la mélodie prend cette fois des allures nobles et martiales. Confiée aux trompettes, elle est accompagnée par les fusées des violons et des altos (à partir de la dixième mesure de 62) dans un *tempo*

28. On a pu constater à travers l'évocation du ballet *Grogh* la maîtrise harmonique de Copland dès les années 1920.



Shakers dançant lors d'une cérémonie religieuse. Illustration du journal *The Graphic*, 1870.

doublé (*doppio movimento* au chiffre 62). L'écriture devient très verticale, au point que l'on peut parler ici de contrepoint note contre note*. La musique retrouve les sonorités du *marching-band*, elles aussi évocatrices de la culture populaire américaine.

Enfin, la progression continue grâce à un procédé nouveau consistant à superposer, dans la quatrième variation (chiffre 64) les phrases A et B de la mélodie, respectivement au basson et à la clarinette. L'entrée des contrebasses, qui donnent à la mélodie une saveur et un fondement harmoniques que Copland n'avait pas encore dévoilés jusqu'ici, donne de l'ampleur à ce passage et mène la musique vers l'aboutissement de toute la progression qui vient d'être brièvement décrite.

Au chiffre 65, tout l'orchestre joue *fortississimo (fff)*, dans une écriture verticale, une fois encore, proche de celle du choral* qui confère à « Simple Gifts » un caractère à la fois grandiose, majestueux et hiératique. L'ampleur des sonorités de ce passage réside dans son pur diatonisme* (on peut aussi parler d'hyper-diatonisme) ainsi que dans la présence d'accords de neuvième et dans le caractère non-fonctionnel* de l'harmonie, dont les colorations modales sont ici parfaitement utilisées par Copland.

« Simple Gifts » : un « signe » du caractère américain d'*Appalachian Spring* ?

L'utilisation de mélodies issues d'un répertoire religieux et populaire dans la musique savante n'est pas gratuite : elle a toujours un sens. Chez Jean-Sébastien Bach, elle permet de fournir aux fidèles un répertoire musical propre à accompagner les offices quotidiens. L'utilisation du choral est donc en grande partie fonctionnelle, c'est-à-dire que la musique doit jouer un rôle précis et n'est pas destinée avant tout au concert (la musique de danse est aussi une musique fonctionnelle).

Dans le cas de Smetana, la mélodie religieuse empruntée fonctionne comme un repère permet-

tant d'identifier un groupe religieux et/ou national, en l'occurrence celui des Hussites[29], qui contribua à fonder la nation et l'identité culturelle tchèque au début du XVe siècle. Smetana utilise donc les connotations attachées à la mélodie « Vous qui êtes les guerriers de Dieu » pour servir le projet patriotique d'envergure qu'il entreprend à travers la composition du cycle *Ma Patrie*.

L'intégration à *Appalachian Spring* de la mélodie « Simple Gifts » ne relève d'aucune de ces deux démarches ; mieux, elle se situe entre les deux. Le final du ballet est, comme tout le reste de la pièce, destiné à être dansé : la régularité des carrures de quatre mesures, qui contraste avec la souplesse et l'effort constant de variété rythmique, s'y prête à merveille. Depuis les pavanes et les gaillardes de la Renaissance jusqu'aux valses de Johann Strauss le Jeune (1825-1899) en passant par le menuet classique, la musique destinée à la danse adopte une telle régularité. Dans *Appalachian Spring*, elle se traduit par une impression auditive d'équilibre.

D'un point de vue musical, tout se passe comme si les variations venaient parachever l'œuvre en la ramenant à un point de stabilité qu'elle aurait cherché au fil de la succession des différents numéros, à travers une succession de modèles rythmiques différents. Ce moment musical correspond dans la chorégraphie de Martha Graham à la fin de la cérémonie, qui célèbre l'installation définitive du jeune couple dans son foyer. La dimension fonctionnelle de ce passage ne doit donc pas être négligée, même si elle peut aussi être envisagée du point de vue de la seule logique musicale. De par sa structure et son rythme parfaitement réguliers, la mélodie « Simple Gifts » se prête parfaitement à la danse, à laquelle elle est d'ailleurs destinée dès son origine.

Pour autant, sa dimension populaire reste parfaitement identifiable. À travers son utilisation point la volonté de Copland de composer une musique savante ancrée dans l'identité culturelle américaine. L'utilisation d'une mélodie appartenant au répertoire des *Shakers* lui permet de situer le ballet dans une réalité propre aux États-Unis, celle des communautés de pionniers venus s'établir sur les terres vierges du Nouveau Continent. La musique ne prend pas ici les dimensions nationalistes de celle d'un Smetana, mais fait explicitement référence à la nation américaine. Afin de mieux comprendre l'importance de cette mélodie, la réflexion doit à présent intégrer la question de la réception.

Une mélodie peu connue devient un symbole musical des États-Unis

Dans les années 1940, « Simple Gifts » est pratiquement inconnue des Américains. En l'utilisant, Copland ne peut donc prétendre composer une musique destinée à être perçue comme « nationale » par son public. Il souhaite simplement employer une mélodie typiquement américaine. Tout change à partir du succès d'*Appalachian Spring* et du prix Pullitzer que l'œuvre remporte en 1945. L'éditeur de Copland, Boosey and Hawkes, lui demande de réaliser une version autonome des variations sur « Simple Gifts ». En 1956 sont ainsi publiées les *Variations on a Shaker Melody* pour orchestre de chambre, et en 1967, un arrangement de cette pièce pour grand orchestre. Toutes deux remportent un franc succès. Auparavant, en 1950, Copland a réutilisé « Simple Gifts » dans un recueil de mélodies intitulé *Old American Songs* pour voix et orchestre[30], destiné à mettre en valeur un fonds mélodique caractéristique de l'identité nationale américaine. L'œuvre est créée la même année sous la direction du compositeur Benjamin Britten.

Les différentes mises en musique de « Simple Gifts » par Aaron Copland ont contribué à faire connaître cette mélodie au grand public. Signe de son succès grandissant, on la retrouve chez de nombreux groupes de rock ou de folk, qui la rendent familière à la grande majorité des Américains. Le groupe The Weezer, par exemple, la reprend dans « The Greatest Man That Ever Lived », une chanson de leur sixième opus, *The Red Album*. Le thème y est exploité par le piano dans l'introduction et dans le refrain. Le *marching band* de la *West University of Virginia* joue traditionnellement cette mélodie avant chaque match de football américain. Plus récemment, et pour revenir dans le domaine de la musique savante, le compositeur John Williams (né en 1932) a repris la mélodie dans ses *Airs and Simple Gifts* (2009), une pièce pour clarinette, violon, violoncelle et piano créée pour la cérémonie d'investiture de Barack Obama, le 16 janvier 2009.

À travers l'utilisation de « Simple Gifts », Copland compose une musique certes fondée sur un substrat américain, mais qui ne se veut pas patriotique ou nationaliste. C'est la popularisation de cette mélodie, issue du succès remporté par *Appalachian Spring*, qui explique pourquoi cette œuvre est considérée de nos jours comme l'une des expressions musicales les plus affirmées de l'identité américaine. ■

29. Disciples de Jean Hus, théologien du début du XVe siècle, considéré comme l'un des précurseurs du protestantisme. Les Tchèques en ont fait la figure fondatrice de leur nation face à l'oppression impériale, catholique et allemande.

30. Une version pour voix et piano existe aussi.

L'écho des grands espaces

Par Louis Delpech



Appalaches en automne.

L'art décoratif du compositeur américain Charles Griff (en particulier *The Pleasure Dome of Kubla Khan* pour orchestre) ouvre, au sein de la musique savante américaine, la voie à un langage que Guillaume Conesson n'hésite pas à qualifier de « précinématographique »[31]. Les grands paysages américains servent en effet fréquemment de support à l'imagination des musiciens, via « le raffinement de l'orchestration ravélienne et le souffle épique des poèmes symphoniques straussiens »[32]. Des œuvres comme *La Prairie* (1929) de Leo Sowerby, la *Grand Canyon Suite* (1931) de Ferde Grofé, ou encore la Symphonie n° 2 (1955) d'Alan Hovhaness, sous-titrée « Montagne mystérieuse », sont autant d'illustrations du fait que la musique américaine n'hésite pas à recourir aux grands paysages du Nouveau Monde pour stimuler son inspiration. En retour, la musique de cinéma s'inspirera largement de ce type d'œuvres pendant les plans larges et les lents travelings qui plantent un décor magnifique.

Dans *Appalachian Spring* (« Printemps des Appalaches »), c'est d'abord le titre qui met l'auditeur sur la voie d'une musique spatiale, géographique – une musique de paysages. En faisant référence à l'une des plus importantes chaînes de montagne d'Amérique du Nord, Copland convoque d'emblée une série d'images chez ses contemporains américains : de vastes montagnes couvertes d'arbres qui s'étendent à perte de vue. Dans tout le ballet, c'est toutefois le premier numéro qui répond le plus nettement à ce que l'on pourrait appeler une « musique des grands espaces ». Cela n'est guère étonnant, puisque les premières mesures d'un ballet sont comme l'ouverture du rideau : il s'agit de transporter l'auditeur dans le paysage et le monde de l'action chorégraphique – en l'occurrence les Appalaches du XIXe siècle. En nous concentrant sur ces quelques mesures, nous nous demanderons quels sont les éléments musicaux qui donnent une telle impression et viennent ainsi relayer les connotations induites par le titre de l'œuvre.
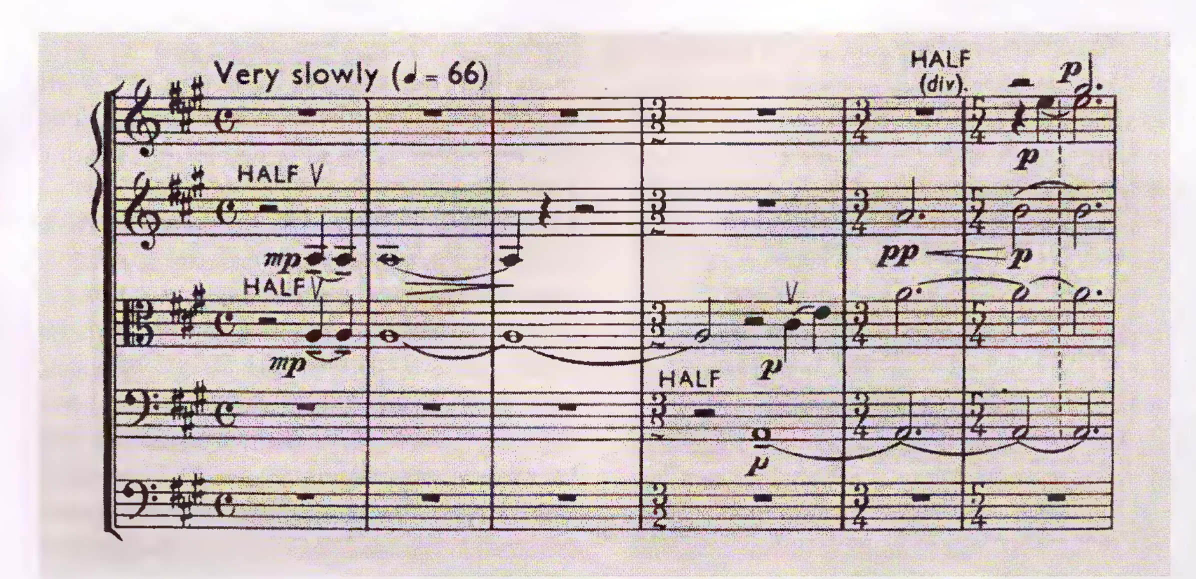
31. Conesson Guillaume, « Il était une fois l'Amérique », *Diapason* n° 442, novembre 1997.

32. *Ibid*.

Quand la musique mime l'espace

Lenteur et immensité, pédale et ligne d'horizon, forme en boucle et panorama : trois analogies que la musique des grands espaces exploite, pour donner à entendre l'immensité d'un paysage. Nous pouvons nous demander comment ces paramètres sont utilisés ici par Copland et dans quel but précis. Nous comparerons alors avec la *Grand Canyon Suite* de Ferde Grofé, pour vérifier sur un autre exemple la validité de ces analogies.

Le premier élément frappant est la lenteur du rythme, et ce à deux niveaux : le *tempo*, tout d'abord, est noté *very slowly* (« très lent »). Le fait qu'aucune



valeur rythmique ne dépasse la noire vient renforcer cette lenteur voulue. Mais à un deuxième niveau, on peut aussi repérer la lenteur du rythme harmonique : à titre d'exemple, la première harmonie (un accord parfait majeur sur *la*, parfois pimenté d'une septième[33] ou d'une neuvième[34]) dure pendant dix mesures, ce qui est considérable vu la lenteur du *tempo*. La musique semble ainsi se déployer très lentement, tel un vaste panorama. L'harmonie oscille sans cesse entre le premier et le quatrième degré, présentés sous des formes toujours différentes, ce qui lui confère un caractère modal, extrêmement statique et vient renforcer la lenteur du rythme harmonique. Autrement dit, c'est grâce aux cellules que la musique avance : celles-ci, très courtes mais toujours changeantes, suffisent à apporter de la variété au discours musical.

Le second élément à noter est la fréquente utilisation de pédales, inférieures ou supérieures. On notera ainsi la pédale de *la* qui couvre les mesures 4 à 14[35], ou encore la pédale de *mi* jouée par la flûte aux mesures 19 à 21. Pour les pédales supérieures, on peut même ici parler de *lignes d'horizon*, dans la mesure où elles étirent un fil qui surplombe le reste du discours. Copland suit en cela la tradition du poème symphonique : ainsi, *Dans les steppes de l'Asie Centrale*, Borodine (1880) recourait déjà à un tel procédé. Ceci confirme donc que, même en Russie et au XIXe siècle, de longues pédales supérieures peuvent faire penser à un horizon à la fois vaste et linéaire.

En troisième lieu, il faut repérer un procédé orchestral peu conventionnel et typique de la musique des grands espaces, ainsi que nous le verrons par la suite : il s'agit de la doublure de la flûte par un violon solo, une octave au-dessus[36]. Cette doublure confère à la flûte, utilisée dans son registre supérieur, un halo scintillant et un peu glacé qui provient de la sonorité de l'extrême aigu du violon. Ce procédé contribue à forger un timbre composite qui fait percevoir le thème de la flûte encore plus haut qu'il ne l'est réellement. Le thème ainsi traité résonne donc dans l'aigu, ce qui donne une impression de plénitude et d'altitude – deux termes qui peuvent s'appliquer à la musique aussi bien qu'à l'espace.

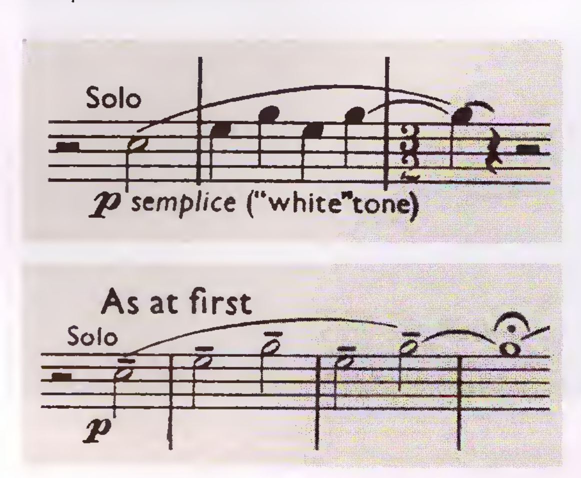
Soulignons également que la forme du premier numéro est en arche, avec un retour à la fin de ce que l'on a entendu au début. En effet, à partir de la mesure 46, on retrouve l'accord parfait de *la* majeur ainsi que la cellule introductive à la clarinette en *la*. L'indication de *tempo As at first* (« Comme au début ») confirme la volonté de Copland de terminer son premier numéro par un retour des premières mesures à l'identique. On retrouvera cette caractéristique chez Ferde Grofé.

33. Mesures 6, 8, 9 et 10.

34. Mesures 8 à 10.

35. D'abord aux violoncelles, mesures 4 à 6, puis à la harpe, en double pédale, mesures 7 à 14.

36. Mesures 13 à 18.



On peut enfin remarquer une grande simplicité à plusieurs égards. Simplicité rythmique, tout d'abord : les valeurs sont limitées à trois (noires, blanches et rondes) ce qui confère une grande régularité au discours. Simplicité mélodique ensuite : le matériau thématique repose le plus souvent sur de très courtes cellules, elles-mêmes construites de façon très diatonique, voire sur les notes d'un accord parfait. De même, les fonctions orchestrales sont toujours organisées avec une grande clarté : pendant tout ce premier numéro, on a le plus souvent de la mélodie accompagnée. Ainsi, un instrument (par exemple un bois soliste) a une bribe de mélodie, pendant que les autres (par exemple les cordes) jouent l'harmonie – rien que de très confortable et identifiable pour l'oreille du public.

Les connotations et l'imagerie ouvertes par le titre d'*Appalachian Spring* sont donc fortement relayées par des éléments musicaux, ce qui nous permet de parler d'une « musique des grands espaces ».

Comparaison avec Ferde Grofé

Si nous nous penchons maintenant sur la *Grand Canyon Suite* de Ferde Grofé, on pourra retrouver ces caractéristiques essentielles. Ceci nous autorisera alors à parler d'un style américain propre à la « musique des grands espaces ». La suite de Ferde Grofé est composée de plusieurs numéros, dont chacun décrit un moment de la journée dans le désert de l'Arizona. Nous nous pencherons ici sur le second mouvement de cette suite orchestrale, intitulé « *Painted desert* ».

La lenteur du rythme (valeurs rythmiques et rythme harmonique) est bien perceptible dans ce passage. Mais Grofé souligne cette lenteur plus encore que ne le fait Copland en utilisant un petit nombre de cellules qui reviennent de manière obsessionnelle. Ainsi, dans « *Painted Desert* », deux cellules reviennent toujours à l'identique et semblent illustrer la monotonie d'un paysage désertique : une cellule jouée par le cor bouché et composée de deux notes (*do* dièse, *sol*) et une autre, composée de trois notes (*si* bémol, *si* bécarre, *do*), prise en charge par différents pupitres. La répétition mélodique semble donc ici se faire la métaphore de la répétition infinie du désert.

Grofé utilise aussi des pédales et des lignes d'horizon, qui confèrent au discours musical une certaine profondeur spatiale. Ainsi, dans ce numéro, on a une succession de lignes d'horizon : un *sol* en octaves assuré par la harpe, puis un *fa* dièse au piccolo (un bref moment seulement), puis retour au *sol* du début à la harpe. Une pédale inférieure est ménagée aux cordes graves, accompagnées des trombones et des timbales. Là encore, les lignes mélodiques semblent métaphoriser des lignes géographiques qui s'étirent en longueur et encadrent horizontalement le paysage.

Ferde Grofé, comme Copland, utilise une forme en arche qui permet le retour des premières mesures à la fin du mouvement. Ici, la forme est organisée en trois parties (ABA'). Or, la troisième partie fait revenir les principaux éléments de la première (pédale supérieure de *sol* à la harpe, accords aux bois). Cette forme semble refermer le mouvement sur lui-même, comme un tour d'horizon qui reviendrait au point de départ.

Il est donc intéressant de voir que Grofé et Copland utilisent des procédés similaires pour peindre un espace vaste et naturel. Ceci peut nous inciter à penser que la musique américaine s'est forgé des codes (on pourrait même parler de « tics de langage ») spécifiques du traitement musical de l'espace. On peut ajouter que le cinéma américain exploite largement ces codes lorsqu'il s'agit d'accompagner une séquence ayant pour objet une vaste étendue. ■

Ansel Adams, *From Point Imperial*, Grand Canyon, National Park, Arizona, 1942.

Une **musique** pour la **scène** ?

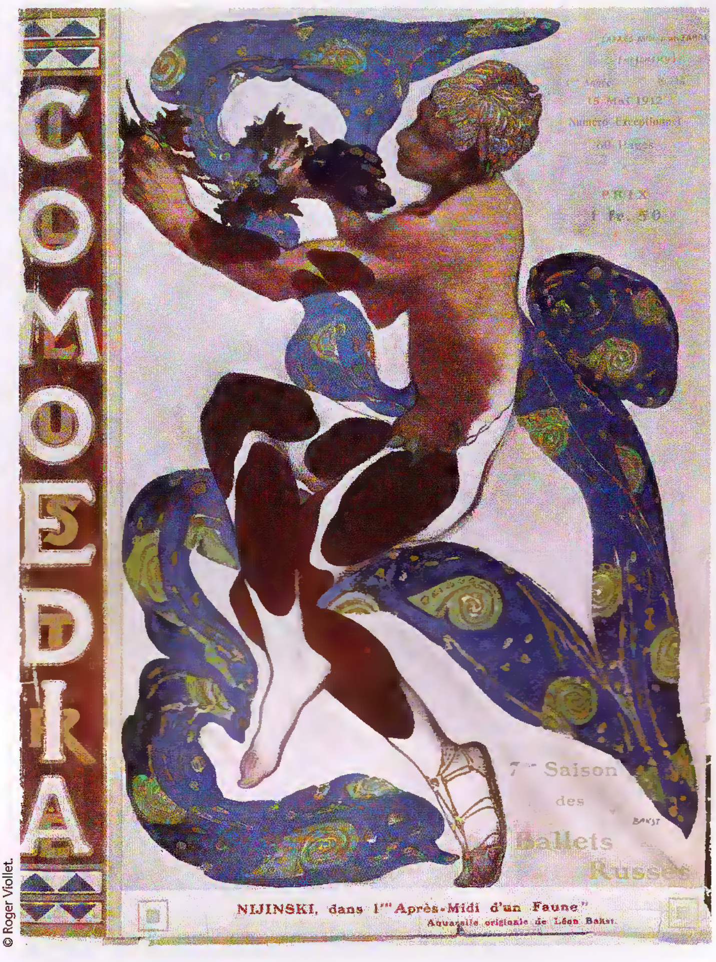
Par Louis Delpech

Comme toutes les musiques de ballet, celle d'*Appalachian Spring* est évidemment destinée à être dansée. En ce sens, il s'agit bel et bien d'une musique de scène, composée par Copland en étroite collaboration avec Martha Graham dans les années 1943-1944. Toutefois, dès 1945, Copland a réalisé une suite pour orchestre à partir de ce ballet, créant ainsi une œuvre à deux visages, remplissant deux fonctions complètement différentes. Nous aurons donc à nous interroger sur la spécificité de chacune des deux versions et sur le sens de leurs différences. Mais avant d'entrer dans les détails de la musique d'*Appalachian Spring*, évoquons ce que pouvait être le monde de la danse au début XXe siècle, et ce que signifiait pour un musicien de composer une œuvre pour Martha Graham.

Panorama de l'univers chorégraphique au XXe siècle

L'univers de la danse est divisé, dans le premier vingtième siècle, en deux courants majeurs : la « danse classique » et la « danse moderne ». Ces deux courants se distinguent avant tout par leur technique chorégraphique. La danse classique désigne toute œuvre – même du vingtième siècle – reposant sur la technique académique franco-russe, appelée « danse de l'École ». Par opposition, la *modern dance* désigne un style plus libre, tel qu'il a été inauguré aux États-Unis par Isadora Duncan, Ruth St Denis et surtout Martha Graham.

Au début du XXe siècle, le courant classique est principalement représenté par la compagnie des Ballets russes, fondée par Serge Diaghilev en 1909. Bien évidemment, cette troupe de danseurs ne s'est pas contentée de reproduire tel quel le ballet hérité du XIXe siècle, mais elle lui a fait subir un profond renouvellement – notamment à travers un travail sur les thématiques de ballet et la scénographie. Alors que les arguments des ballets, au XIXe siècle, restaient largement cantonnés à des intrigues amoureuses se déroulant dans un univers merveilleux, les Ballets russes vont dépasser ce cadre étroit. En ce qui concerne la scénographie, les spectacles des Ballets russes donnent un rôle très actif au corps de ballet, alors qu'il n'avait qu'un rôle de second plan au



© Roger Viollet.

Vaslav Nijinsky dans l'*Après-midi d'un faune*. Aquarelle de Léon Bakst. Couverture de la revue *Comoedia* pour la 7e saison des Ballets russes.

XIXe siècle (par exemple, le ballet de l'Opéra de Paris n'était souvent qu'un faire-valoir des solistes). Ils enrichissent aussi considérablement les costumes et les décors, n'hésitant pas à faire ponctuellement appel à des grands noms : Picasso a dessiné les décors et costumes de *Parade* (Satie, 1917) et de *Pulcinella* (Stravinski, 1920), Braque ceux des *Fâcheux* (Auric, 1924). Léon Bakst reste toutefois le principal concepteur de décors de la compagnie : les costumes flamboyants qu'il crée pour *L'Oiseau de feu* (Stravinski, 1910) et *Schéhérazade* (Rimsky-Korsakov, 1910) sont des chefs-d'œuvre d'invention et d'audace.

Le courant de la danse moderne s'épanouit essentiellement aux États-Unis. Il correspond à la création d'une « nouvelle danse » qui refuse tout code académique et préfère explorer les sens et les émotions



Martha Graham (1894-1991), danseuse et chorégraphe.

des danseurs. Le contexte socioculturel américain semble avoir joué un rôle important dans l'apparition de ce mouvement : il n'existait, dans les États-Unis du début du xxe siècle, aucune institution de danse officielle ou financée par l'État. Cela laisse donc aux artistes un champ beaucoup plus libre qu'en Europe, où les opéras nationaux perpétuent une tradition assez figée. De ce point de vue, l'Allemagne représente une exception en Europe, puisqu'elle non plus n'est pas dotée d'un opéra national dans les années 1900 : ce n'est donc pas un hasard si, après les États-Unis, l'Allemagne devient la seconde patrie de la danse moderne. Des artistes comme Rudolf von Laban (1897-1958) ou Mary Wigman (1886-1913) y développent un enseignement assez proche de celui pratiqué aux États-Unis, et très différent de la tradition franco-russe.

La figure tutélaire de la *modern dance* est Isadora Duncan (1878-1927), danseuse américaine très originale, qui a fait considérablement évoluer les mentalités et a inspiré beaucoup de chorégraphes du xxe siècle – bien au-delà des clivages d'école. Elle se fait ainsi remarquer par Fokine (représentant de la danse classique, puisque chorégraphe des Ballets russes) lors d'une tournée en Russie. L'impression que lui laisse Isadora Duncan est si profonde qu'il s'inspire de certaines de ses techniques. La première originalité de Duncan est son costume, qui choque fréquemment le public : elle danse pieds nus, habillée de costumes légers et drapée de voiles transparents (ce qui apparaît alors comme une quasi-nudité). Cette innovation conduit peu à peu à un renouvellement des costumes de la danse en général et, là encore, l'influence d'Isadora Duncan dépasse les frontières entre danse classique et dance moderne. Musicalement parlant, Duncan cultive également une particularité : elle danse sur toutes les partitions qui l'inspirent, et pas seulement sur de la musique à danser. Elle se produit ainsi sur des symphonies de Beethoven, Schubert et Tchaïkovski, ou encore sur de la musique de Wagner, au festival de Bayreuth de 1904. Cette manière de faire, assez répandue de nos jours, constitue une véritable innovation pour une époque où les danseurs se cantonnent habituellement à un répertoire musical spécifiquement écrit pour la danse.

Mais c'est avec la création de la *Denishawn School*, en 1915, que la danse moderne prend son véritable essor. Fondée en Californie par Ruth Saint Denis et Ted Shawn, un couple de danseurs, cette école a formé en effet toute une génération de danseurs américains sur des critères totalement nouveaux. On y utilise une large gamme de techniques très variées (théâtre, pantomime, techniques corporelles inspirées d'Orient mais aussi de la danse classique...). Les costumes de l'école sont d'inspiration orientalisante, et la vie des élèves obéit à un rituel très strict : par exemple, chaque matin, les danseuses doivent faire leur entrée dans l'école en costume, suivant un défilé très codifié. De plus, la *Denishawn* prodigue à ses élèves un enseignement pluridisciplinaire, très innovant pour l'époque : on n'y apprend pas seulement la danse, mais aussi l'anthropologie, la philosophie, l'esthétique de la danse... L'enseignement se veut global et vise une formation totale de l'individu.

Martha Graham (1894-1991) a été l'une des élèves les plus célèbres de la *Denishawn School*, où elle a étudié de 1916 à 1923. Après avoir dansé quelques temps dans la compagnie des *Denishawn dancers*, elle crée sa propre compagnie de danse et sa propre école, où elle enseigne sa méthode et sa conception du mouve-

ment : la *Martha Graham School of contemporary Dance*, fondée en 1927 à New York. Dès lors, elle accumule les œuvres (plus de 180 chorégraphies), devenant ainsi l'une des chorégraphes les plus influentes du xxe siècle. Son école acquiert rapidement une renommée internationale et forme plusieurs danseurs éminents – dont le plus brillant produit est sans doute M. Cunningham, qui poursuit un travail de danse moderne avec John Cage.
Martha Graham puise son influence dans des univers très variés, mais le fil rouge qui parcourt son œuvre est un certain mysticisme dans sa conception de la danse : à l'image de sa contemporaine Doris Humphrey, Graham pense que la danse a une fonction sacrée. Le danseur est un « être à la fois divin et normal », dont l'idéal doit être la clarté et la beauté de la communication. Le corps du danseur a besoin de temps pour « accueillir son hôte divin : l'esprit »[37]. Il faut bien réaliser la modernité d'un tel propos, car la danse telle que la conçoit Graham tend à changer de fonction : elle ne vise plus à divertir, mais à réfléchir sur la passion, les tourments intérieurs et corporels. La chorégraphe a connu plusieurs sources d'inspiration. Avant les années 1940, dans sa période dite « primitive », elle s'intéresse beaucoup aux rites religieux des Indiens d'Amérique ainsi qu'à l'esprit pionnier – ce qui sous-tend évidemment une réflexion sur la nation américaine. Sa gestuelle est alors plutôt anguleuse, physiquement assez difficile à exécuter et caractérisée par une grande sobriété. Les œuvres majeures de cette période seront *Heretic* (première grande œuvre pour sa compagnie de femmes en 1929), *Lamentation* (1930), *Primitive Mystery* (1931), ou encore *Frontier* (1935). Aux alentours de 1940, Graham entame une nouvelle période créatrice. Elle se tourne alors vers la Grèce antique et la mythologie, mais aussi vers la psychanalyse. Les thématiques de ses chorégraphies tendent donc à se renouveler, et son esthétique se fait plus souple et plus lyrique. De cette période datent des œuvres comme *Letter to the World* (1940), *Deaths and Entrances* (1943), *Cave of the Heart* (1946) – et bien sûr *Appalachian Spring* (1944).
L'univers de la danse apparaît donc assez clairement scindé dans la première moitié du xxe siècle. Il est toutefois important de noter que Copland ne s'est pas intéressé à la seule danse moderne. En effet, bien avant de composer *Appalachian Spring*, il avait déjà travaillé avec Eugène Loring, un des principaux représentants de la tradition classique aux États-Unis[38] : de leur collaboration naquit *Billy the Kid*, créé par le *Ballet Caravan* en 1938. En composant pour Martha Graham et sa compagnie, Copland fait donc un acte d'ouverture vers un monde chorégraphique très différent : il compose désormais une musique pour l'avant-garde de la danse moderne aux États-Unis. La connivence avec Martha Graham va se révéler très profonde.

Appalachian Spring : une collaboration sous le signe de l'Amérique

Comme Copland, Martha Graham a eu une vie politique bien remplie, fortement enracinée à gauche, notamment aux côtés du *Popular Front*. Tout comme Copland, elle a intégré à son art des traits proprement américains – faisant ainsi preuve de ce que l'on pourrait appeler un « américanisme progressiste »[39]. Cette forme si particulière de patriotisme est très visible dans son œuvre *American Document* (1938), un ballet dont la musique a été composée par Ray Green. Dans cette œuvre, plusieurs extraits de textes américains sont prononcés par un personnage central, le lecteur *(the Interlocutor)*. On peut ainsi entendre des passages de la Déclaration d'indépendance des


© Jerry Cooke / Corbis.

Martha Graham, interprète et chorégraphe de *Appalachian Spring*. Manhattan, septembre 1944.

37. Citations extraites d'un film de Peter Gluchanok sur Martha Graham, *The Dancer's World*, 1957.

38. Loring appartenait à la *School of American Ballets* (New York), créée en 1934 par Balanchine, l'un des grands chorégraphes des Ballets russes. Balanchine avait le projet, en ouvrant cette école, d'établir un centre de danse classique à New York, afin d'offrir une alternative au développement de la danse moderne.

39. *Cf.* Crist Elizabeth B., *Music for the Common Man. Aaron Copland during the Depression and War*, Oxford University Press, 2005, New York, p. 166.


© A Eagle/ Boosey et Hawkes collection / ArenaPal.

Appalachian Spring, ballet de Martha Graham, musique d'Aaron Copland, décor de Isamu Nogushi.

États-Unis, des extraits de la Proclamation d'émancipation d'Abraham Lincoln[40] ainsi qu'une lamentation sur les Senecas[41] de Red Jacket. Le lecteur déclame ces textes pendant le déroulement de l'œuvre, ce qui permet au public d'identifier à quelles références historiques renvoie chaque section de la chorégraphie. On a donc ici une danse qui se veut politique aussi bien qu'artistique. L'histoire américaine, vue comme conquête de la liberté, devient le sujet – assurément peu banal – d'un ballet : la danse n'est plus ici un art bourgeois confiné dans l'épanouissement de formes abstraites ou le récit de contes merveilleux. Elle rejoint les aspirations politiques des années 1930 et du Front populaire américain.

Il faut noter que Copland, pendant les années de guerre, a eu une démarche parallèle à celle de Graham. Il compose ainsi le *Lincoln Portrait* en 1942, en réponse à une commande passée quelques jours après Pearl Harbor par le chef d'orchestre André Kostelanetz. Le but de cette commande, passée à plusieurs compositeurs des États-Unis, est de « proposer une galerie de portrait en musique de quelques grands Américains »[42]. Comme Martha Graham dans l'*American Document*, Copland intègre des extraits de texte à sa musique, puisqu'il compose le *Lincoln Portrait* pour orchestre et récitant : puisant à son tour dans les écrits d'Abraham Lincoln, il donne ainsi à son œuvre une portée à la fois patriotique et visionnaire. Le portrait du grand homme est en même temps une célébration de la liberté et de l'égalité – de nombreux extraits font par exemple référence à la volonté de Lincoln d'abolir l'esclavage. Les deux artistes, la danseuse et le musicien, pouvaient donc se retrouver dans une vision commune de l'Amérique.

Car c'est encore et toujours l'Amérique que célèbre *Appalachian Spring*. Composé en 1943-1944 (c'est-à-dire un peu plus d'un an après le *Lincoln Portrait* et quelques mois après la *Fanfare for the Common Man*), ce ballet est moins directement relié au contexte de la Seconde Guerre mondiale que les deux autres œuvres. Toutefois, la volonté de produire une œuvre américaine est lisible dans le texte distribué à la création de la suite pour orchestre, en octobre 1945 :

“ L'argument du ballet est « une fête de pionniers qui se déroule au printemps, autour d'une ferme récemment construite dans les collines de Pennsylvanie, au début du siècle dernier. La future

40. La Proclamation d'émancipation (en anglais *Emancipation Declaration*) est constituée de deux décrets rédigés par Abraham Lincoln en 1862-1863, pendant la guerre de Sécession, afin de faire pression sur les États séparatistes. Ces textes déclarent que tout État de la Confédération américaine qui ne se soumettrait pas à l'Union des États d'Amérique avant le 1er janvier 1863 n'aurait plus le droit de posséder d'esclaves. Les esclaves des États insoumis sont donc déclarés libres. Ce texte a souvent été vu comme un premier pas vers l'abolition de l'esclavage aux États-Unis.

41. Les Senecas sont des Indiens d'Amérique du Nord. Red Jacket était un des chefs de clan dans cette tribu.

42. Lettre d'André Kostelanetz à Copland, le 18 décembre 1941. Cité par Crist Elizabeth B., *op. cit.*

épouse et son futur époux, le jeune fermier, nous montrent les émotions, la joie et l'appréhension que leur inspire la future vie à deux. Une voisine plus âgée suggère, de temps en temps, la confiance qui vient avec l'expérience. Un « revivaliste » et ses disciples rappellent au nouveau couple les étranges et terribles aspects de la destinée humaine. À la fin du ballet le couple est laissé, tranquille et solide, dans sa nouvelle demeure[43]. ”

La tonalité américaine de l'ensemble est patente, même s'il faut garder à l'esprit que ce scénario est celui de la suite, et non pas celui du ballet. Lors de la première du ballet, seuls quelques mots ont été distribués au public, formant un argument moins développé que celui-ci. Ce premier programme insiste sur la dimension paradisiaque de la Pennsylvanie, la décrivant comme « un jardin à l'est de l'Éden »[44]. On y trouve aussi l'expression de « terre promise » – locution biblique aux connotations positives évidentes.

Cette forte couleur américaine est déjà lisible dans les ébauches préliminaires rédigées par Graham, qui forment la base du travail commun entre Copland et la chorégraphe. Dans ses premiers scripts, Martha Graham a projeté de situer l'action au cœur de la guerre de Sécession – transposition à peine voilée de la Seconde Guerre mondiale. Cette première version est beaucoup plus dramatique que la version finale, comme le souligne avec perspicacité Elizabeth B. Crist : trois des dernières sections du ballet sont en effet intitulées « *Fear in the Night* », « *Day of Wrath* » et « *Moment of Crisis* »[45]. Heureusement, le calme et la joie retrouvent tout de même le dessus dans la dernière section. Le titre prévu pour le ballet est alors *House of Victory (La maison de la victoire)* : l'allusion à l'engagement américain dans la guerre, ainsi que l'espoir de voir un jour la paix se lever sont donc assez fortement soulignés.

Les personnages principaux de cette première mouture sont un couple américain, une mère indienne et sa fille, ainsi qu'une assemblée religieuse. Martha Graham a même projeté d'intégrer à la chorégraphie une lecture de textes, sur le modèle de l'*American Document*. Ainsi, la mère indienne doit inaugurer le ballet en prononçant cette citation biblique : « Et le Seigneur planta un jardin à l'est de l'Éden[46] ». D'autres citations de la Genèse émaillent ce projet. Dans ces conditions, on comprend mieux pourquoi Copland a choisi une mélodie dont le titre était « Simple Gifts » (choix arrêté dès la première version du projet) : l'Amérique, vue comme une nouvelle terre promise, peut aussi être présentée comme un don du ciel, un don de Dieu. Là encore, il est facile de percevoir la tonalité éminemment patriotique de ce ballet – et dans le contexte de la fin de la guerre, on peut certes comprendre que l'Amérique soit présentée de manière messianique, comme « la maison de la victoire ».

Toutefois, peu de ces éléments figurent tels quels dans la version finale du ballet. Le titre, par exemple, est beaucoup moins explicite que dans ce script

43. Cité dans Copland, *Ballet Music*, Boosey and Hawkes, 1999, p. 194 (traduction par les auteurs).

44. La Pennsylvanie étant située au Nord-Est des États-Unis, la signification de cette expression est transparente.

45. « Peur dans la nuit », « Jour de colère » et « Moment de crise ».

46. *Cf.* Crist Elizabeth B., *op. cit.*, p. 167 à 169.





Appalachian Spring, ballet de Martha Graham, musique d'Aaron Copland, décor de Isamu Nogushi.

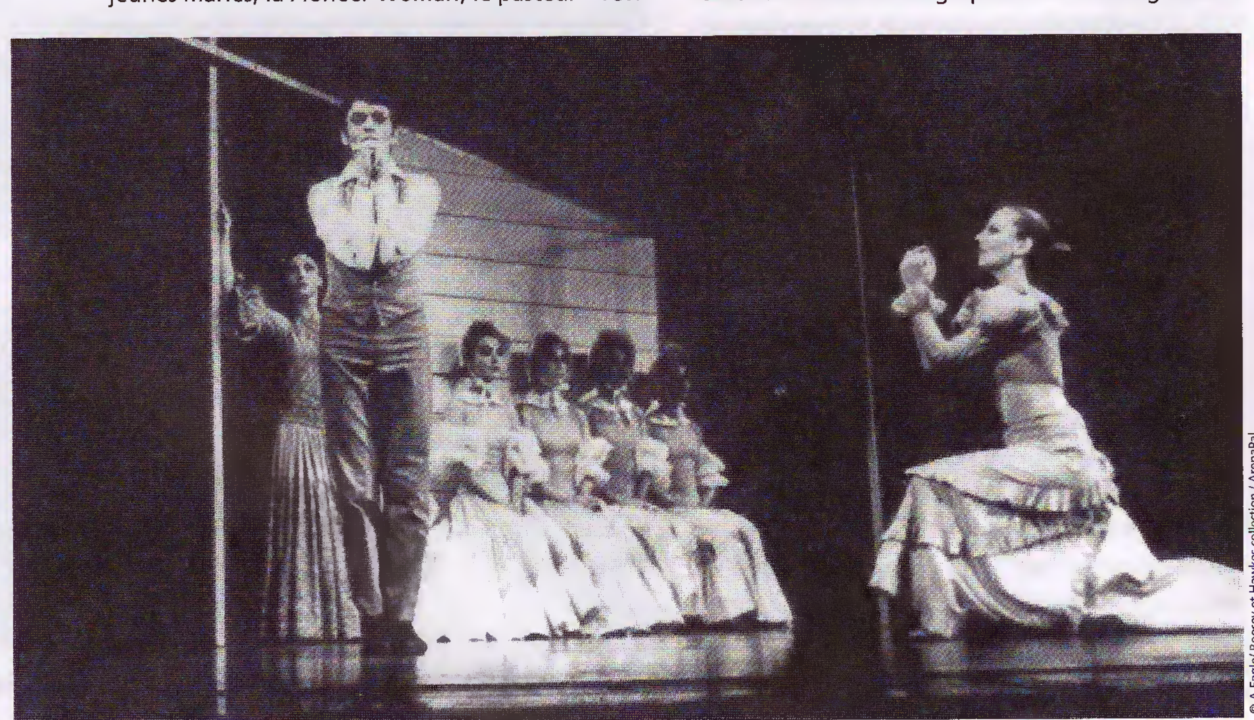
provisoire : tirée d'un poème de Hart Crane, l'expression « printemps des Appalaches » ne suggère pas autre chose que l'idée d'une renaissance provenant des montagnes de la Pennsylvanie. Le texte parlé est finalement éliminé par Graham, rendant l'action beaucoup plus abstraite que dans son *American Document*. De même, la tonalité du ballet est beaucoup moins sombre : le programme se contente de faire une allusion rapide à « l'appréhension » du jeune couple. La musique et la chorégraphie traduisent plutôt un optimisme bucolique qu'une réelle crise. Quels sont, dès lors, les marqueurs de l'identité américaine dans la musique et la chorégraphie du ballet ? Et que reste-t-il au juste de cette tension dramatique qui avait été si fortement soulignée dans la première version du script ?

Il suffit de voir la chorégraphie de Graham[47] pour se rendre compte que l'Amérique occupe toujours une place de premier rang dans ce ballet. Mais, avant toute chose, il faut se défaire des représentations véhiculées par le mot « ballet » : dans *Appalachian Spring*, pas de corps de ballet exécutant de grands mouvements d'ensemble, pas de décors ou de costumes flamboyants, pas de grand orchestre symphonique à la Tchaïkovski ou à la Stravinski. À la place, une production intimiste qui vient renforcer le caractère villageois et familier de l'argument.

47. Le DVD *Martha Graham in Performance* (édité par le label Kultur) réunit trois films sur Martha Graham, dont un enregistrement vidéo d'*Appalachian Spring*. Cela permet de voir la chorégraphie originale et d'entendre la musique de Copland dans la version pour treize instruments.

Les danseurs sont au nombre de huit : le couple de jeunes mariés, la *Pioneer Woman*, le pasteur « revivaliste » et quatre fidèles (qui sont des femmes). Chacun de ces personnages connote très clairement un aspect de l'identité américaine rurale : la voisine (appelée, donc, la « pionnière » dans la distribution des rôles) évoque la conquête de l'Ouest américain ; le couple représente la vie domestique des paysans américains ; le pasteur et ses fidèles, enfin, représentent le protestantisme un peu hétérodoxe de certaines communautés du Nouveau Monde. Avec ces huit danseurs, les dimensions du ballet sont donc très réduites, ce qui crée un espace assez intime mais aussi un effet de dépouillement tout à fait dans l'esprit de la *modern dance*.

Les costumes, très réalistes, soulignent également la modernité de Graham en la matière. Ils ne laissent en effet aucun doute sur la chronologie du ballet : nous sommes en plein XIXe siècle. Les femmes portent toutes des robes longues et évasées, de facture très sobre. Les fidèles ont en outre des coiffes blanches, tandis que les deux autres femmes sont coiffées d'un chignon serré. Le pasteur est vêtu d'un habit sombre de révérend, avec une longue jaquette noire et un chapeau noir à larges bords. Le mari porte un pantalon de toile, une chemise blanche, un gilet et une cravate. Ce prosaïsme des costumes a un double effet : d'abord, il fait clairement référence à l'Amérique du XIXe siècle, l'Amérique de la guerre de Sécession (1861-1865), affirmant ainsi la tonalité américaine de la chorégraphie. Mais il souligne aussi



Appalachian Spring, ballet de Martha Graham, musique d'Aaron Copland, décor de Isamu Nogushi.

Sections	Nos de partition	Chorégraphie
Section 1	Chiffres 1 à 5	Les personnages se placent l'un après l'autre sur la scène en marchant.
Section 2	Chiffres 6 à 15	Danse des fidèles parfois rejointes par la pionnière.
Section 3	Chiffres 16 à 22	Solo du mari puis duo du couple.
Section 4	Chiffres 23 à 26	Solo du pasteur, ensuite rejoint par les fidèles.
Section 5	Chiffres 27 à 50	Solo de la pionnière. Long solo de l'épouse.
Section 6	Chiffres 51 à 54	Le pasteur et les fidèles. Tout le monde.
Section 7	Chiffres 55 à 62	Danse du couple, en duo ou solo. Le pasteur et les fidèles. Solo du pasteur. Solo de la pionnière. Solo du mari, parfois rejoint par sa femme. Le pasteur et ses fidèles. Solo de l'épouse puis duo avec le mari. Tout le monde.
Section 8	Chiffre 63 à la fin	Long solo de l'épouse. Tous les personnages quittent la scène sauf le couple. Noir.

Synopsis de la chorégraphie.

la modernité de la mise en scène – aussi éloignée que possible des fastes des ballets traditionnels. Dans le film de Peter Glushanok intitulé *A Dancer's World*, Martha Graham insiste beaucoup sur les costumes : elle explique comment, lorsqu'elle s'habille et se maquille pour un spectacle, elle rentre peu à peu dans l'esprit et le corps de son personnage – au point que, dit-elle, une fois prête, ce n'est plus elle-même qui se regarde dans son miroir, mais c'est ce personnage qui la regarde. Ces propos font ressortir toute l'importance que la chorégraphe attache aux costumes de ses productions, et l'on peut donc supposer tout le soin que Graham a mis à choisir les costumes d'*Appalachian Spring*.

La tonalité à la fois moderniste et américaine de l'ensemble est parachevée par le décor, décor qui suggère plutôt qu'il ne décrit. Celui-ci est en effet réduit au plus strict minimum – mais, une fois encore, à un minimum « américain ». Une charpente en bois qui dessine les contours d'un logis, un pan de mur en planches, un fauteuil à bascule, un banc et une barrière en bois : voilà qui suggère au spectateur une ferme rurale de l'Est des États-Unis, avec de vastes prairies à ses pieds et du bétail alentour.

La chorégraphie proprement dite s'inscrit parfaitement dans ce cadre réaliste et bucolique. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'importance donnée aux solos ou aux petits ensembles : les danseurs sont très rarement convoqués tous en même temps, et ce malgré leur nombre réduit. Chaque étape de la chorégraphie met en scène un personnage ou un groupe de personnages, tandis que les autres restent immobilisés. Ceci vient encore renforcer le dépouillement et le caractère intime de la chorégraphie.

Le second aspect frappant de ce spectacle est son prosaïsme naïf. De ce point de vue, l'entrée des personnages est exemplaire : pendant le premier numéro du ballet, ils rentrent l'un après l'autre sur scène, mais en marchant[48] ! Le second numéro utilise lui aussi une chorégraphie d'aspect assez naïf, qui semble puiser son inspiration dans les danses populaires : les danseuses font quelques sauts en tenant le

48. Voir le synopsis de la chorégraphie.

pan de leur robe avec une main, elles claquent des mains, font le poirier et miment la prière en joignant les mains vers le ciel. De manière plus générale, si les solos sont généralement très élaborés, les danses de groupe restent très simples, frôlant parfois le comique : la quatrième section, avec ses gestes outrés de prière et de supplication, est très humoristique. À un moment, le pasteur roule même par terre, si bien que ses fidèles doivent le relever. Martha Graham n'hésite pas non plus à faire explicitement appel à des gestes réalistes. Ainsi, dans la section 7, l'épouse répète de manière insistante le geste de porter et de dorloter un nouveau-né. Les personnages marchent, semblent parfois discuter, se serrent la main… Tout ceci donne donc à l'ensemble du spectacle un ton très particulier et savoureux.

La musique de Copland sert à merveille la chorégraphie : intime et simple, elle accumule les marqueurs de l'identité américaine et alterne les sections contrastées.

Pourquoi peut-on dire que *Appalachian Spring* est une musique de ballet intimiste et simple ? Tout d'abord en raison de la formation : n'oublions pas que la version originale du ballet a été composée pour treize instruments[49]. À nouveau, on est très loin des grands orchestres mobilisés par les musiques de ballet classique. La formation colle donc très exactement au projet de Graham ; elle contribue à produire une œuvre d'art intimiste et moderne à la fois, qui pourrait à la rigueur être jouée sur des planches, le dimanche soir, dans une petite ville de Pennsylvanie, par une troupe de musiciens et de danseurs.

49. L'orchestre comprenait alors neuf instruments à cordes, une flûte, une clarinette, un basson et un piano.
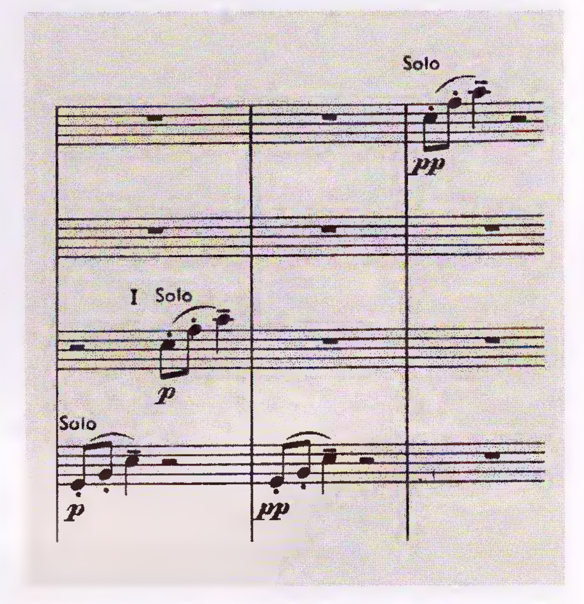
50. Berger Arthur, *Aaron Copland*, New York, Oxford University Press, 1953, p. 65 à 71.

Mais c'est aussi le style de Copland qui peut être qualifié de simple : l'alternance des sections est toujours très clairement marquée (le plus souvent par un changement de *tempo* et de caractère). Les thèmes employés sont d'allure très évidente : facilement mémorisables, ils sont le plus souvent fondés sur des intervalles simples (secondes majeures, tierces, quartes ou quintes justes) – voire sur des gammes ou des arpèges. Le rythme est sans complication, la mesure restant le plus souvent très marquée. L'harmonie, enfin, repose presque exclusivement sur des accords parfaits ou des superpositions d'accords parfaits. D'aspect ultra-tonal (parfois modal), elle ne laisse que rarement planer une tension ou une incertitude sur la tonalité d'un passage.

On peut ici rappeler que Copland n'a pas toujours cultivé un style aussi simple et facile d'accès. La fin des années 1920, en particulier, a été marquée par la création d'œuvres complexes, voire par un style ésotérique. Le *Concerto pour piano* (achevé en 1926), l'*Ode symphonique* (composée en 1928-1929, bien que créée en 1932 seulement) et les *Variations pour piano* (terminées en 1930) ont souvent été décriées par la critique pour leur modernisme excessif. Elles restent d'ailleurs moins bien connues que les œuvres plus « simples ». Arthur Berger voit dans les années 1930 une période où Copland cherche à se rapprocher de son public, notamment par la « réhabilitation de l'accord parfait »[50] et le recours à un diatonisme* prononcé.

Tout comme le scénario imaginé par Graham, la musique possède aussi des marqueurs de l'identité

Ex. musical n° 1. Mesures 55-56.
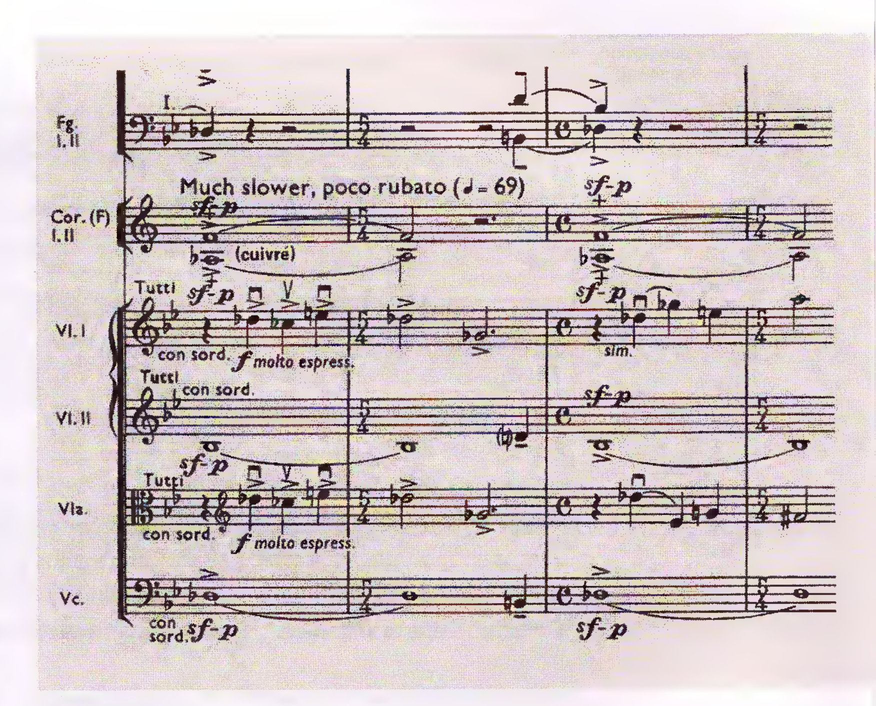


Ex. musical n° 2. Mesures 152 à 154.

américaine – on trouve bien entendu l'utilisation de la mélodie « Simple Gifts », mélodie populaire américaine relativement célèbre. Le fait que cette musique puisse évoquer les grands espaces constitue une autre caractéristique de l'Amérique. Enfin, remarquons que certains passages semblent inspirés de la danse populaire. À cet égard, le début de la section 3 est exemplaire : l'utilisation des bois seuls dans une écriture rustique peut faire penser à un bal de village. Enfin, il faut noter que l'écriture musicale se trouve parfois en très intime connexion avec la chorégraphie. L'exemple le plus frappant est l'utilisation que Copland fait des bois solistes dans la seconde section. Au début et à la fin de celle-ci, les interventions des bois sont planifiées pour être exactement synchrones avec les mouvements des quatre fidèles. Ainsi, aux mesures 55 et 56[51], la même cellule rythmique (deux croches - noire) revient quatre fois. Chacune de ces cellules est constituée d'une quarte juste et d'une tierce majeure, adoptant ainsi le profil de l'arpège d'un accord de sixte et quarte. Sur scène, chacune des fidèles se lève l'une après l'autre sur le premier temps de chaque cellule.

De même, à la fin de la section (mes. 152 à 154), la cellule caractéristique revient quatre fois, avec quelques modifications d'intervalles – et la quatrième occurrence est légèrement retardée par rapport aux trois premières. Sur scène, les fidèles, ayant fini leur intervention, se rassoient sur le banc de bois : l'une après l'autre, les danseuses s'asseyent sur le premier temps de chaque cellule. Un effet humoristique est ainsi créé lorsque la dernière danseuse doit attendre, avant de s'asseoir, le début de la quatrième cellule. On voit donc bien ici que Copland a sans doute composé sa musique en étroite collaboration avec Graham : son écriture peut s'adapter aux besoins de la chorégraphe pour être au plus près de la danse.

De la scène à l'orchestre

Sitôt après la création d'*Appalachian Spring* (le 30 octobre 1944), Copland a travaillé à une seconde version du ballet, en tirant une suite pour orchestre – procédé très traditionnel : on connaît par exemple les suites de Stravinski tirées de ses ballets. La suite pour orchestre propose ainsi un condensé musical du ballet, en opérant un certain nombre de coupures et de remaniements de la partition originale. Cette seconde mouture n'est plus destinée à être accompagnée d'une chorégraphie ; elle est jouée et



Ex. musical n° 3. Chiffre 19.

écoutée pour elle-même, en concert. Nous allons examiner quelles sont les modifications introduites par Copland dans sa partition, et nous interroger sur les enjeux de ce qui apparaît alors comme un second visage de l'œuvre.

Il serait erroné de penser que la suite pour orchestre n'est qu'un abrégé du ballet. Certes, certains passages ont été coupés, mais d'autres ont aussi été ajoutés ou remaniés. Un tableau présente le résumé exhaustif des changements survenus entre les deux versions.

Les deux changements les plus conséquents concernent la troisième et la septième section, très nettement amputées dans la version pour orchestre.

Il n'est pas anodin de constater que ces deux coupes majeures (chiffre 19 et avant le chiffre 61) correspondent à deux des endroits les plus tendus de la partition, tant sur le plan mélodique que sur le plan harmonique : ces deux passages sont athématiques, alors que la quasi-totalité de la partition brille par son évidence mélodique. En outre, ils mobilisent une harmonie assez tourmentée, à l'image de celle que l'on trouve au chiffre 19 de la suite pour orchestre – et au contraire du reste de la partition.

Si l'on regarde le chiffre 19 de la suite pour orchestre, on peut facilement s'apercevoir que le chromatisme est omniprésent, alors que dans le reste de la partition domine un diatonisme* éclatant. Les cellules mélodiques ont un profil disjoint, anguleux, globalement descendant – ce qui accuse leur tonalité

51. Copland, *Appalachian Spring*, in *Ballet Music*, Boosey and Hawkes, 1999, p. 199.

52. La pagination renvoie à l'édition Boosey and Hawkes, *op. cit.*

Ballet	Suite pour orchestre[52]	
Section 3	p. 214	Suppression d'une reprise : le chiffre 16 n'est plus repris.
	p. 216	Le chiffre 19 est extrêmement raccourci.
Section 4	p. 232	Suppression d'une mesure à 5/8 et d'une reprise : les 4 premières mesures du chiffre 31 ne sont plus reprises.
	p. 236	Suppression de quelques mesures au chiffre 33.
Section 5	p. 249	Modification du chiffre 45. La longueur reste la même.
Section 7	p. 260	Suppression de la première présentation du thème A « Simple Gifts » (en canon aux cordes).
	p. 263	Suppression de deux variations juste avant le chiffre 59.
	p. 268	Les chiffres 61 à 64 sont ajoutés : ils viennent remplacer un passage beaucoup plus long et tourmenté avant le dernier exposé du thème et la *coda* finale.

Récapitulation des modifications apportées par Copland dans la suite pour orchestre.

anxieuse et dépressive. On notera les enharmonies* (par exemple *do* dièse/*ré* bémol) et les fréquents frottements de secondes mineures (notamment *ré* bécarre/*ré* bémol). L'harmonie est trouble, alors que partout ailleurs domine l'accord parfait : l'accompagnement est réduit à de longues tenues, sans exprimer aucun accord classé qui appartienne à l'harmonie classique. Enfin, l'orchestration est éloquente : les cordes jouent avec sourdine, ce qui leur confère un timbre étouffé. Les cors aussi sont bouchés, ce qui rend leur attaque nasillarde et menaçante, d'autant plus qu'elle est renforcée par un *sforzando*. Les bassons, utilisés dans leur registre medium, viennent encore assombrir la couleur orchestrale.

Or, c'est précisément ce genre de passages que Copland a coupé dans sa suite. La première raison à cela est que la suite pour orchestre revêt un caractère plus populaire que le ballet : destinée à être entendue en concert, sans le support visuel d'une action chorégraphique, elle doit frapper les esprits et éviter les longs passages répétitifs, qui ont un intérêt principalement scénique. On comprend donc que le compositeur ait choisi de couper de tels passages. Rappelons également que la suite pour orchestre a été créée en octobre 1945, soit quelques mois après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Elizabeth Crist fait remarquer à juste titre ceci :

« Alors que le ballet original a été écrit pendant la guerre, [...] la suite de Copland semble refléter le contexte culturel de l'après-guerre : la menace de la violence n'est plus maintenant qu'un souvenir, à la fois dans la danse et la musique elle-même, puisque Copland a coupé les passages les plus troubles de la partition en composant la suite[53]. »

Le premier enjeu de la transformation est ainsi l'évolution du caractère général d'*Appalachian Spring* : en coupant certains passages, Copland a fait passer son œuvre au filtre de l'après-guerre. Toutefois, il existe un second enjeu à cette transformation : celui du passage à l'orchestre. Alors que le piano jouait un grand rôle dans le ballet, palliant en quelque sorte le petit effectif, Copland va désormais confier aux différents pupitres de l'orchestre la grande majorité des effets d'accents et de texture. Penchons-nous sur quelques exemples montrant quel parti Copland tire de l'orchestre dont il dispose pour sa seconde version.

Motricité rythmique

L'une des principales caractéristiques de l'orchestration de Copland dans *Appalachian Spring* est sa motricité rythmique. Ainsi, les accents font le plus souvent l'objet d'une orchestration relativement élaborée.

1. Au chiffre 6 de la partition[54], le xylophone est utilisé pour surligner les accents de la ligne mélodique des cordes aiguës (violons et altos), doublée par le piano. L'irrégularité de ces accents (premier et troisième temps, puis premier et quatrième temps deux fois de suite) provoque un déhanchement rythmique qui confère au discours un caractère très dynamique. À la mesure suivante, le motif des bois[55] est discrètement accentué

53. Crist Elizabeth B., *op. cit.*, p. 171 (traduction par les auteurs).

54. Copland, *op. cit.*, p. 198-199.

55. *Cf.* exemple musical n° 1.

par des *pizzicati* aux violoncelles, puis aux altos. Ces deux derniers pupitres sont alors divisés (la moitié seulement joue) pour ne pas fausser l'équilibre et laisser les bois au premier plan sonore.

2. Aux premières mesures du chiffre 11[56], la mesure à 4/4 est amputée d'une croche. Le piano remplit alors à son tour un rôle rythmique : en marquant les premiers temps de chaque mesure, il souligne l'effet d'accélération créé par cette amputation provisoire. Trois mesures après, l'accentuation est confiée au piano, mais aussi au xylophone et aux bois. Ce procédé n'est pas sans faire penser au début du *Sacre* de Stravinski.
3. Le chiffre 26[57] fournit un autre exemple d'orchestration assez sèche, plutôt rythmique qu'harmonique. Cette fois-ci, c'est le *snare-drum* et les seconds violons qui se voient confier le rôle d'accentuation rythmique, à contretemps, tandis que la trompette énonce un thème *staccato* fondé sur des notes répétées.

Effets de texture

L'orchestre permet aussi à Copland de ménager des effets de texture beaucoup plus nombreux et variés que dans la version originale.

1. L'opposition entre deux groupes d'instruments permet par exemple au compositeur de superposer deux strates sonores indépendantes du point de vue thématique et rythmique. C'est le cas au chiffre 9[58] : les cuivres et les bois jouent *legatissimo* une sorte de choral, alors que tous les autres pupitres sont *staccatissimo* et se voient confier un motif très motorique (excepté les violoncelles et contrebasses qui marchent avec les vents). On notera le déhanchement rythmique produit par la superposition de ces deux strates, puisque les vents sont en hémiole* par rapport au reste de l'orchestre.
2. Trois mesures avant le chiffre 12, on peut aussi noter le rôle de la harpe. Celle-ci permet de nimber la flûte solo d'une sorte de halo (effet similaire à celui de la pédale au piano), et d'éviter ainsi une orchestration trop sèche. Ce procédé rend la texture sonore très aérienne.
3. Copland joue aussi sur les oppositions de texture. Ainsi, au chiffre 16[59], la formation presque chambriste (les vents sont tous en solo, les cuivres avec sourdine, accompagnés de la seule harpe) fait contraste par rapport au *tutti* qui précède quelques pages auparavant. Dans le même ordre d'idées, la *coda* (chiffre 67[60]) est presque entièrement confiée aux cordes, en une sorte de choral aux harmonies riches et pleines. L'impression d'austérité produite par cet ensemble homogène est d'autant plus frappante que l'orchestration des mesures précédentes a été très chatoyante et variée. On vient en effet d'entendre les dernières variations du thème « Simple Gifts » – une fanfare puis une réexposition au *tutti* de l'orchestre. Là encore, l'opposition de textures orchestrales caractérise l'écriture de Copland.

Développer de nouvelles idées

Enfin, l'utilisation de l'orchestre symphonique permet à Copland d'avoir de nouvelles idées, et de créer de nouvelles pages entre la première et la seconde version. C'est notamment le cas dans les dernières variations de « Simple Gifts », confiées aux cuivres (chiffres 62 à 64[61]). Ces variations ne se trouvaient évidemment pas dans le ballet, puisque Copland ne disposait alors pas de pupitre de cuivres.

Conclusion

On voit donc bien que la réécriture du ballet en suite orchestrale n'est en aucun cas une simple condensation, comme on le pense encore trop souvent. Il faudrait donc bannir à tout prix le type de discours que tient un éditeur d'*Appalachian Spring* dans l'avant-propos de la suite pour orchestre :

> « L'arrangement ici reproduit, pour orchestre symphonique, a été réalisé par le compositeur au printemps 1945. C'est une version condensée du ballet, qui en retient toutes les caractéristiques essentielles mais omet les sections dont l'intérêt est principalement chorégraphique[62]. »

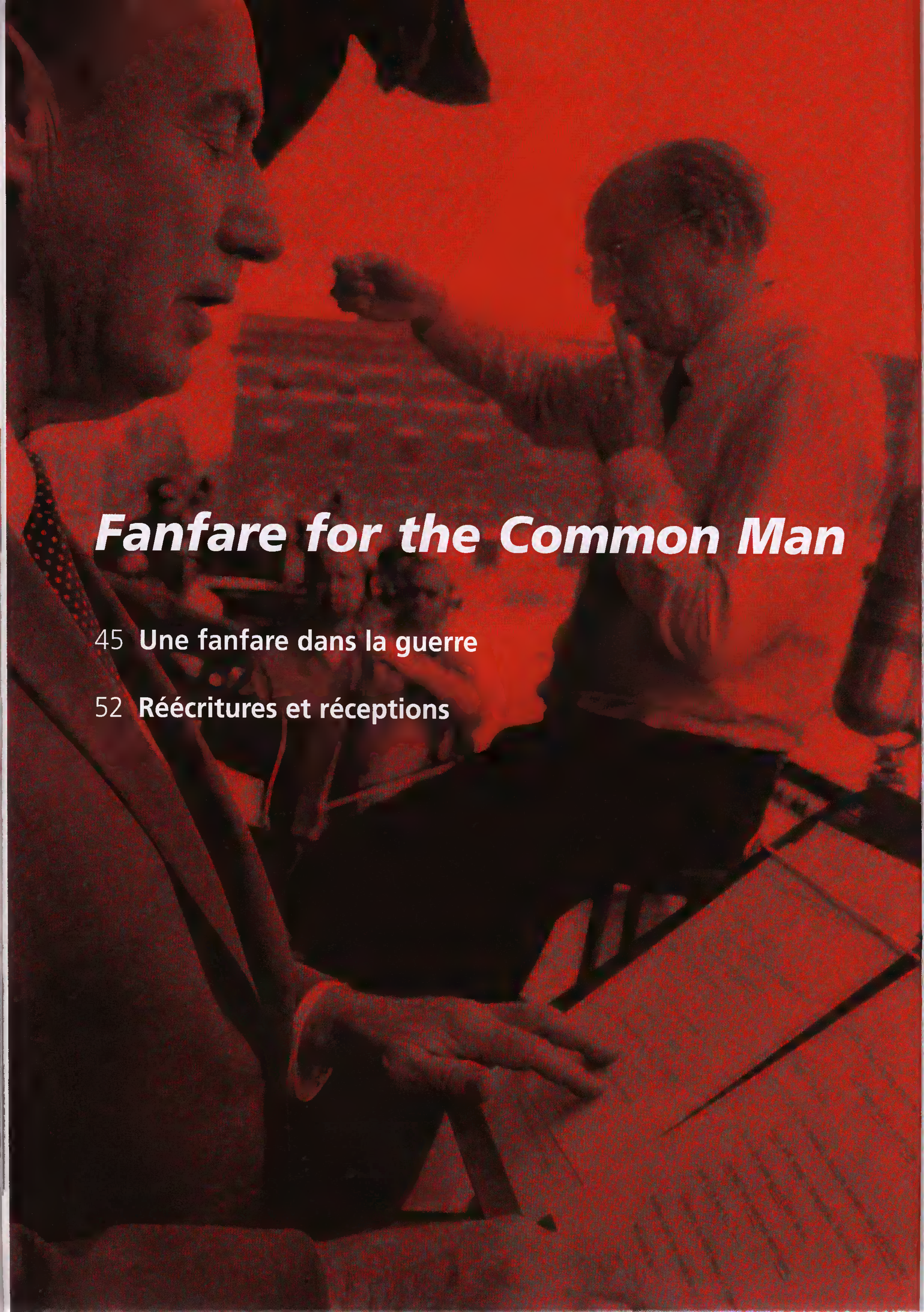
Copland ne se borne évidemment pas à supprimer quelques passages supposés inintéressants d'un strict point de vue musical. C'est méconnaître à la fois le génie de la première et de la seconde version que de prétendre cela. Chacune d'entre elles a été créée pour un ensemble instrumental particulier, correspondant à un projet musical différent : la suite pour orchestre, loin d'être un double amélioré du ballet, est un processus de recréation complet, où le compositeur se mesure à des moyens musicaux nouveaux. L'orchestre symphonique permet à Copland de réécrire le ballet en déployant son génie d'orchestrateur, mais aussi en l'adaptant à des circonstances historiques nouvelles. À l'audition de cette suite, on ne peut s'empêcher de penser que la joie de voir la paix enfin reconquise transparaît dans ces pages. ■

56. *Ibid.*, p. 207.
57. *Ibid.*, p. 222.
58. *Ibid.*, p. 202-203.
59. *Ibid.*, p. 214.
60. *Ibid.*, p. 272.
61. *Ibid.*, p. 269 à 272.
62. *Ibid.*, p. 194.

	Chiffres	Matériau thématique	Tonalité principale	Remarques	Orchestration
Partie 1 *Very slowly*	1 à 5	– Courtes cellules (C1) composées d'une quarte juste et d'une tierce majeure. – Thème en valeurs égales à la flûte et au violon solistes (T1).	*la* majeur	– Rythme harmonique très lent. – Harmonie plagale (alternance entre le 1er et le 4e degré). – Prédominance des intervalles de tierce et de quarte.	– Cordes divisées (chaque pupitre est divisé par 2 ou 3). – Traitement des bois en solo.
Partie 2 *Allegro*	6 à 15	– Thème vigoureux caractérisé par l'octave et la tierce majeur de sa tête (T2). – Réapparition des cellules C1.	*la* majeur		– Alternance entre deux modèles d'orchestration : 1. Unisson (cordes et piano, cordes et bois). 2. Bois solistes (avec ou sans accompagnement de cordes).
			do majeur	– Modulation brusque en *do* majeur. – Apparition d'un développement de A2 traité en imitations.	– Piano percussif, traité comme des cloches *(bell-like).*
			la majeur	– Nuance *ff* – Caractère très dynamique. – Traitement de A1 par élision progressive.	– Superposition de deux strates d'orchestration : 1. Choral aux cuivres et aux bois, soutenus par les violoncelles et contrebasses. 2. Cordes et piano à l'unisson en croches.
			fa majeur	– Superposition de A1 et A2. – Grand *crescendo* orchestral qui aboutit sur une plage de calme (flûte solo + cordes) : première apparition de la cellule de transition aux cordes.	– Grands accords *secco* aux cordes et aux bois. – Doublure des bois par la harpe pour donner de la résonance.
Partie 3 *Moderato*	16 à 18	– Cellule C2 à la clarinette puis à la flûte solistes.	*si* ♭ majeur	– Impression de danse populaire. – Caractère rustique de l'orchestration et de la rythmique.	– Utilisation des vents seuls (les cuivres formant la basse des bois, la harpe doublant la basse). – Les cordes ne font que ponctuer le discours.
	19 et 20		Pas de tonalité clairement définie	– Passage athématique. – Harmonies complexes et chromatisme envahissant. – Passage athématique : pas de thème. – Prédominance des profils mélodiques disjoints et des intervalles diminués et augmentés.	– Cordes seules avec éventuellement cuivres et basson. – Couleur sombre.
	21 et 22		*fa* # majeur	– Le hautbois, la clarinette en *si* bémol et la flûte reprennent et développe la cellule C2.	– Bois contre cordes. – Les cordes ont un rôle principalement harmonique.

	Chiffres	Matériau thématique	Tonalité principale	Remarques	Orchestration
Partie 4 *Fast*	23 à 25	– Thème d'aspect léger et joyeux, noté *playfully* (T3).	*fa* # majeur	– Cellules mélodiques éclatées entre les pupitres de bois et les violons 1. – Thème rythmique plutôt que mélodique.	– Principe de cette section : on a toujours une note tenue (aux cordes, aux bois avec un système de relais, ou aux cors).
	26 à 28		*la* majeur	– Développement du thème T3.	
	28 à 32	– Apparition d'un thème caractérisé par son rythme trochaïque (T4) aux bois et aux cuivres.	*la* majeur	– Développement du thème en un *crescendo* orchestral et sur différents types de mesures (paires et impaires). – Le *crescendo* s'arrête brusquement au chiffre 33 (deux temps de silence).	
Transition *Molto moderato*	33 à 36	– Anticipations de T5. – Retour de la cellule C2 à la flûte et au hautbois soliste.	*mi* majeur *si* ♭ majeur	– Importance du rythme pointé. – Les anticipations de T5 donnent l'impression de quelque chose qui démarre peu à peu.	– Grands accords verticaux traités avec des pupitres séparés : les cordes alternent avec les bois.
Partie 5 *Presto*	37 à 50	– Thème T5.	*do* majeur	– Accompagnement en croches continues qui confère une grande dynamique au discours. – Développement modulant autour de deux idées : les croches continues et la tête du thème. – Succession de 3 *crescendos* orchestraux qui aboutissent sur une large beaucoup plus calme (chiffre 51).	– Exploitation du potentiel de répétition des cordes et des cors (croches continues leur sont confiées). – Les tenues du basson (chiffre 39) puis au violons et aux cuivres (chiffre 40) permettent de donner du liant à un discours sinon très sec. – Les « poussés » aux cordes (chiffre 40) permettent de renforcer l'accentuation. – Chaque *crescendo* a une large amplitude : le tutti (chiffre 44 ou 48) est opposé à des formations beaucoup plus réduites (chiffre 42, 46).
Transition *Meno Mosso*	51 à 54	– Retour de la cellule C2 développée.	*do* majeur *ré* ♭ majeur	– Reprise exacte des neufs premières mesures transposées en *Ré* ♭ majeur (chiffre 53).	
Partie 6 *Doppio movimento*	55 à 67	– Mélodie « Simple gift ».	*la* ♭ majeur *sol* ♭ majeur *do* majeur	– Copland module assez directement sans transitions.	– Variations organisées en un *crescendo* orchestral.
Coda *Moderato*	68 à la fin	– Réapparition de la cellule C2 dans les dernières mesures.		– Long choral aux cordes et aux bois. – Harmonies relativement complexes.	– Traitement séparé des bois et des cordes : confère une grande homogénéité aux dernières mesures.

Appalachian Spring : tableau récapitulatif.



Fanfare for the Common Man

45 **Une fanfare dans la guerre**

52 **Réécritures et réceptions**

Fanfare for the Common Man
Une fanfare dans la guerre

Par Louis Delpech

C'est au cœur de la Seconde Guerre mondiale qu'il faut replacer la *Fanfare for the Common Man* de Copland si l'on veut en comprendre toutes ses implications esthétiques et historiques. En effet, le titre de l'œuvre, sa structure musicale, mais aussi l'immense résonance qu'elle a toujours auprès du public américain sont largement tributaires du contexte dramatique dans lequel elle a été créée.

Le 7 décembre 1941, l'attaque de la base américaine de Pearl Harbor (dans les îles Hawaï) par l'aviation japonaise précipite les États-Unis dans la guerre. Dès le lendemain de cette humiliation sans précédent, les États-Unis déclarent officiellement la guerre au Japon, et, par ricochet, entrent en conflit avec toutes les forces de l'Axe. La nation américaine s'investit alors dans un immense effort de guerre. Le 20 décembre, la loi sur la circonscription *(Draft Act)* incorpore à l'armée tous les hommes entre 20 et 44 ans sans exception. C'est tout le pays qui se mobilise pour fournir 88 000 chars, 300 000 avions, 684 navires de guerre et 229 sous-marins (les fameux *liberty ships*)[63]. Les trois cinquièmes de la production américaine sont livrés aux Alliés, sans compter les armements et les munitions. Les impôts sont augmentés de manière drastique. L'effort de guerre a aussi des répercussions importantes sur la société américaine – entre autres l'emploi massif des femmes dans les usines pour pallier le manque d'hommes et la mise en place d'une propagande d'État.

Dès lors, il faut nous interroger sur le rapport que la *Fanfare* de Copland entretient avec ce contexte mouvementé. Certes, prétendre déduire une musique du contexte historique dans lequel elle a été créée serait absurde : cela reviendrait *in fine* à faire appel à une nécessité historique absolue, sans laisser suffisamment de place à la liberté du compositeur. Pour autant, il est profitable d'enrichir notre écoute à l'aide de tout ce qui constitue l'arrière-plan historique d'une œuvre et l'histoire de sa réception. Cette démarche est encore plus intéressante dans le cas d'une œuvre comme la *Fanfare*, qui entretient dès l'origine une relation étroite avec l'histoire de son temps.



Fanfare de cow-boys. Washington DC, 1938.

Histoire d'un titre

Originellement composée pour la saison 1942-1943 de l'orchestre symphonique de Cincinnati (Ohio), la création de la *Fanfare for the Common Man* se rattache de manière explicite à l'effort de guerre américain. En effet, le chef d'orchestre Eugène Goossens[64] avait commandé toute une série de fanfares pour cuivres et percussion à dix-huit compositeurs américains. Parmi ces compositeurs, on trouve Virgil Thomson, Roy Harris, Walter Piston, et bien sûr Aaron Copland. Or, dans la lettre du 30 août 1942 qu'il adresse à Copland, Goossens déclare :

> « Mon idée est de faire de ces fanfares une contribution vibrante et significative à l'effort de guerre. Je vous suggère donc de donner à votre fanfare un titre tel que *Fanfare pour les soldats*, ou *Fanfare pour les aviateurs*, ou *Fanfare pour les marins* – ou quelque en-tête de ce genre… Je vous demande cela dans un esprit de camaraderie amicale et je vous supplie de le faire pour une cause que nous avons tous à cœur[65]. »

Deux éléments sont particulièrement intéressants dans cet extrait : d'une part les suggestions de titre que Goossens fait à Copland – titres qui suggèrent

63. *Cf.* Lacroix Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, PUF, 1996, p. 388-389.

64. Eugène Goossens (1893-1962) est un chef d'orchestre britannique qui a dirigé plusieurs prestigieux orchestres américains. Il fut à la tête du Cincinnati Orchestra de 1931 à 1946.

65. Cité par Crist Elizabeth B. dans *Music for the Common Man. Aaron Copland during the Depression and War*, Oxford University Press, 2005, New York, p. 180.

Quelques titres provisoires donnés par Copland à la *Fanfare for the Common Man*

- *Fanfare for the Day of Victory* (Fanfare pour le jour de la victoire)
- *Fanfare for the Futures Heroes* (Fanfare pour les futurs héros)
- *Fanfare for the Post-War World* (Fanfare pour le monde d'après-guerre)
- *Fanfare for the Four Freedoms* (Fanfare pour les quatre libertés)
- *Fanfare for a ceremony in which man's spirit is rededicated to the proposition of a better world* (Fanfare pour une cérémonie où l'esprit de l'homme est consacré à l'édification d'un monde meilleur)
- *Fanfare to the Spirit of the Democracy* (Fanfare pour l'esprit de la démocratie)
- *Fanfare for the rebirth of Lidice* (Fanfare pour la reconstruction de Lidice)

une musique sinon martiale, du moins écrite en l'honneur des soldats américains. On comprend mieux, à la lumière de ces titres, pourquoi Goossens a choisi de commander des fanfares. Le genre de la fanfare, par l'utilisation exclusive de l'orchestre d'harmonie qu'il engendre, connote bien évidemment une musique militaire, pouvant très bien être jouée par les orchestres de l'armée. D'autre part, il faut noter le

© KJ Historical/Corbis.

Ben Shahn, *This is Nazi Brutality*. Poster dénonçant le massacre de Lidice, 1942.

ton vibrant de cette lettre, qui souligne avec emphase le caractère national de cette série de fanfares : pour Goossens, la composition de ces œuvres doit être conçue comme l'accomplissement d'un devoir patriotique. Toutefois, nous allons voir que si Copland accepte cette commande, ce n'est pas sans en transformer légèrement le sens.

Il est en effet frappant, si l'on regarde la liste des titres auxquels Copland a pensé pour sa future œuvre (▲▲ encadré), de voir que tous font allusion non pas à la guerre ni à l'armée, mais à l'espoir de voir se construire un monde plus juste après le conflit. En ce sens, il s'agit beaucoup moins d'un *requiem* pour les soldats américains morts au front que d'un hymne à l'espérance. D'autre part, il n'est pas question seulement des États-Unis, mais bien du monde en général. Ainsi, l'Europe est clairement mise en avant avec l'évocation de Lidice[66], et c'est également la rhétorique internationaliste du président Roosevelt qui s'invite dans les titres de Copland avec l'expression « *the Four Freedoms*[67] ». Là encore, Copland commence donc à transformer la visée patriotique et militariste un peu étriquée de Goossens en quelque chose de plus universel et pacifiste.

Le titre définitif ne renie pas ces premières inspirations, mais concilie de manière plus nette encore le contexte particulier de la Seconde Guerre mondiale avec l'aspiration universaliste à un monde meilleur. En effet, l'expression « *the Common Man* » provient d'un discours prononcé le 8 mai 1942 par le vice-président des États-Unis de l'époque – un démocrate aux idées très progressistes, Henry Wallace (1888-1965). Ce discours s'intitule *The Price of Free World Victory: the Century of the Common Man*. Diffusé sur la principale radio américaine (la *CBS Radio*), il devient rapidement très célèbre. Imprimé dans des journaux de tout le pays, retransmis sur les ondes à maintes reprises, publié sous forme de petit livre, il est aussi distribué gratuitement à plus de deux millions d'exemplaires. Le ton prophétique de Wallace, l'annonce de temps meilleurs et d'une égalité plus grande entre les hommes donnent à cette allocution un souffle rhétorique remarquable. Pour nous, il est surtout intéressant de noter que Wallace y fait un usage régulier des termes « *common man* », comme par exemple dans le passage suivant :

« Certains ont parlé du « Siècle de l'Amérique ». Moi, je dis que l'âge dans lequel nous entrons – l'âge qui émergera de cette guerre – peut et doit être

66. Lidice était une ville de Tchécoslovaquie, dont les habitants furent massacrés et les maisons rasées par les nazis en juin 1941. Depuis lors, Lidice est devenue une figure artistique à part entière : elle est le sujet du film d'Humphrey Jennings *The Silent Village* (1943), et elle donna son nom au *Mémorial pour Lidice* du compositeur tchèque Bohuslav Martin (œuvre symphonique composée en 1943).

67. Les « quatre libertés » furent définies par Roosevelt dans son discours de 1941 sur l'état de l'Union (appelé depuis « Discours des quatre libertés »). Dans ce discours, Roosevelt appelait de ses vœux un engagement américain plus profond dans l'effort de guerre et en faveur des quatre libertés fondamentales de l'être humain (liberté d'expression, liberté de religion, liberté de vivre à l'abri du besoin, liberté de vivre à l'abri de la peur).

l'âge de l'homme ordinaire *(the century of the common man)*. Peut-être le privilège de l'Amérique sera-t-il de suggérer les libertés et les obligations selon lesquelles l'homme ordinaire *(the common man)* doit vivre. ”

En faisant référence à ce discours, Copland fait ainsi passer au second plan l'aspect patriotique de sa musique – préférant, conformément à ses idées politiques, mettre en avant l'homme du peuple, travailleur de l'ombre aux dimensions universelles. Toutefois, le contexte guerrier n'est pas pour autant effacé de l'œuvre. Dans la mesure où le discours de Wallace a acquis un haut degré de notoriété, la signification du titre est transparente pour tout auditeur américain : cette fanfare s'enracine profondément dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale, saluant à travers son titre l'engagement des États-Unis, du « monde libre » et de tous les hommes ordinaires dans le combat contre les fascismes.

Il nous faut à présent considérer la musique de Copland elle-même et essayer de comprendre en quoi elle se fait l'écho d'une situation historique si particulière. Car ce n'est pas seulement de manière extérieure et contingente que Copland fait allusion à l'un des discours politiques les plus célèbres de son époque : dans sa musique même, nous pouvons déceler tous les éléments d'une rhétorique habile, à la fois sur le plan du genre musical et sur le plan de la dynamique d'ensemble.

La force subtile, ou le paradoxe de la *Fanfare for the Common Man*

Le type d'écriture propre à la *Fanfare* peut être qualifié de paradoxal. En effet, le style de Copland évolue ici entre deux pôles en apparence contradictoires : un environnement martial voire militaire d'un côté, et de l'autre une grande subtilité musicale – notamment en ce qui concerne l'écriture rythmique et l'économie des moyens orchestraux. Le discours musical est donc à la fois très direct et relativement élaboré – et c'est sans doute ce qui constitue sa première grande force rhétorique.

C'est tout d'abord la formation de la *Fanfare* qui donne à cette pièce un caractère soldatesque. La fanfare connote en effet l'univers de l'armée : regroupant uniquement les cuivres et les percussions, elle trouve son origine dans la musique militaire et la musique de chasse. Les moyens orchestraux sont donc ici relativement rustiques, puisque des deux familles d'instruments qui sont à la disposition du compositeur, une seule peut exprimer la mélodie et l'harmonie. Cette formation, Eugène Goossens l'a pourtant choisie à dessein : la fanfare place en effet d'emblée l'auditeur dans un régistre épique ou héroïque – particulièrement approprié pour une musique commémorative en forme d'hommage aux soldats américains.



L'équipe de base-ball des « Lumber Jacks » du Maine interprète pour le président Roosevelt des airs montagnards des États du Nord.

Mais ce n'est pas seulement la formation qui confère à la *Fanfare for the Common Man* un caractère héroïque. Plusieurs éléments de la partition redoublent ce caractère initial, ce qui montre que Copland assume parfaitement les connotations héroïques et militaires de son œuvre, et qu'il les intègre dans son projet compositionnel.

1. Plusieurs notations de la partition insistent sur le caractère grave et guerrier du morceau : *Very deliberately* (« Très décidé », mes. 1), *Marcato nobile* (« Marqué et noble », mes. 6 et 13), *Pesante* (« Lourd », mes. 35 et suivantes).
2. Dans toute la pièce, on ne trouve que trois formules rythmiques, ce qui la rend directe et aisément compréhensible.

– L'anapeste*, qui domine largement la partition, est traité comme un motif récurrent : il revient à chaque début de phrase, ce qui donne à ces pages un caractère solennel, parfois même péremptoire.

– Le second rythme dominant est encore plus simple : il s'agit en fait d'une succession de noires, à la manière d'un choral homorythmique. Ce rythme prend de plus en plus d'importance au fil de la partition, puisque c'est grâce à lui que Copland développe chacune de ses phrases.

- Le dactyle*, qui constitue la troisième formule rythmique employée par Copland, est beaucoup plus discret que les deux autres : il n'est présent que lors de l'introduction et de l'interlude. Confié aux seules percussions, il joue donc un rôle de second plan, servant à articuler les différentes étapes du discours.

3. L'harmonie reste très sobre, au point de donner à l'œuvre un caractère un peu archaïsant. On ne trouve en effet, à de rares exceptions près, que des accords parfaits. De plus, on observera quelques quintes à vide, de nombreux parallélismes ainsi que des colorations modales – trois éléments qui donnent une couleur ancienne et rugueuse à cette pièce.
4. Les deux pupitres (cuivres et percussions) sont traités avec beaucoup de simplicité par Copland. Le plus souvent dans une relation de complémentarité, ils ne jouent ensemble que lors de l'apothéose finale, lors du point culminant du *crescendo*.
5. La forme musicale, enfin, est réduite à sa plus simple expression : le *crescendo*. D'une efficacité redoutable – l'auditeur se sentant pris dans une irrésistible ascension – cette forme n'en est pas moins très rudimentaire. Ici encore, Copland accepte d'écrire un morceau facile à écouter et une musique s'adressant à « l'homme du commun ».

Toutefois, la *Fanfare for the Common Man* ne se réduit pas à l'utilisation de quelques recettes à succès. Dépassant la simplicité initiale du genre, ainsi que son caractère martial, Copland compose ici une œuvre d'envergure, et ce malgré l'économie des moyens thématiques, rythmiques et orchestraux. Nous pouvons le vérifier en examinant l'introduction et la première partie de la *Fanfare* (mesures 1 à 12).

Regardons d'abord le traitement rythmique de cette ouverture. Nous sommes dans une mesure à quatre temps, le rythme dactylique initialement joué par les percussions (mes. 1 à 5) pourrait donc fort bien s'inscrire régulièrement dans une telle carrure. Mais Copland refuse la banalité d'une telle solution : il préfère amplifier les silences entre chaque apparition du dactyle[68].
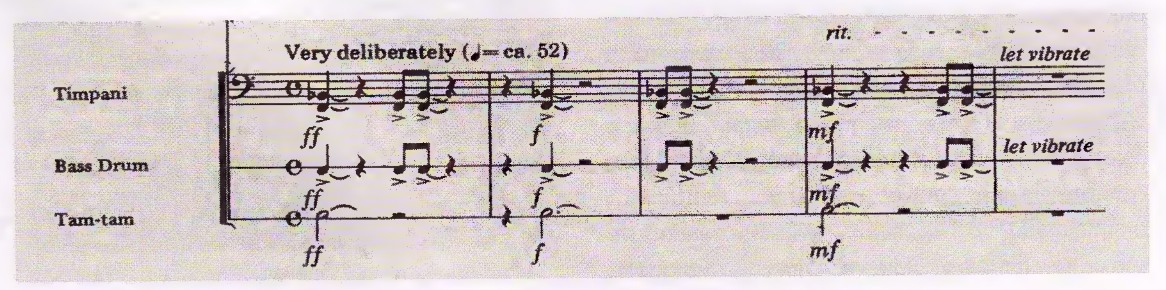
68. Un temps, puis deux temps, puis trois temps, puis quatre temps.

Ce décalage progressif de la cellule dactylique a un intérêt bien précis : il vient renforcer l'impression d'éloignement progressif donné par les nuances. En épaississant les couches de silence entre chaque dactyle, Copland veut visiblement donner le sentiment de quelque chose qui se fait de plus en plus lointain. Le dactyle initial semble se diluer dans le *ritardendo* et dans le *let vibrate* – et les trompettes émergent alors de ce silence comme d'un horizon lointain. La première partie (mes. 6 à 12) continue dans le même état d'esprit : se jouant des barres de mesures, Copland en décale sans cesse les accents. Si le rythme a l'air d'une simplicité enfantine à la première audition, il n'en n'est pas tout à fait ainsi : la métrique est loin d'être régulière. C'est peut-être le tour de force de Copland que de réussir à donner une impression de simplicité avec un matériau relativement sophistiqué.

Toujours dans cette première partie, jetons à présent un regard sur le traitement des percussions. On notera que la résonance métallique du tam-tam souligne chaque noire, et mouille ainsi le son sec des autres percussions membranophones. Copland fait à nouveau montre de subtilité : il exploite jusque dans le détail les possibilités offertes par l'ensemble dont il dispose, sans céder à la facilité.

Une rhétorique de l'amplification

Concentrons-nous à présent sur la dynamique musicale et dramatique de cette œuvre, qui constitue l'un de ses traits les plus frappants et sans doute une clé importante de son succès. Cette dynamique se déploie en quatre phrases principales (▲▲ tableau synoptique p. 51), chacune d'entre elles constituant un nouveau palier dans la dynamique voulue par Copland. L'auditeur se trouve donc pris dans un mouvement d'élargissement quasi irrésistible, ce qui peut faire apparaître la *Fanfare* comme une sorte d'équivalent musical du discours de Wallace – un encouragement à lutter contre la barbarie nazie et un hymne d'espoir dans la paix future.



Ex. musical n° 1. Mesures 1 à 5.

Section 1	Mesures 6 à 12	3 trompettes ***f*** – *unisson*	***f***	1 voix
Section 2	Mesures 13 à 21	4 cors – *unisson* 3 trompettes – *unisson*	***f***	2 voix
Section 3	Mesures 24-25	2 trombones 1 tuba – *doublure du 1er trombone à l'octave inférieure*	***f***	3 voix
	Mesures 26 à 30	4 cors – *unisson* 3 trompettes – *unisson* 2 trombones	***f***	4 voix
	Mesures 31-32	3 trompettes – *la 1re double la 3e à l'octave supérieure* 2 trombones 1 tuba	***ff***	6 voix
	Mesures 33-34	idem + 4 cors – *à l'unisson 2 par 2*	***ff***	8 voix
Section 4	Mesures 35 à la fin	4 cors – *parfois les deux premiers à l'unisson* 3 trompettes 3 trombones 1 tuba – *parfois à l'unisson avec le 3e trombone*	***ff***	10 voix ou 11 voix

Traitement du *crescendo* au pupitre des cuivres.

Ainsi que nous l'avons souligné, écrire une fanfare implique une grande sobriété dans l'emploi des moyens orchestraux. Le principe d'amplification se révèle donc particulièrement ardu, puisque le compositeur ne peut s'appuyer que sur deux familles d'instruments – cuivres et percussions – pour le mettre en œuvre. La difficulté est d'autant plus grande que les cuivres ne peuvent pas produire un son *pianissimo* : aussi bien les trompettes commencent-elles avec une nuance *forte* (mes. 13). Dans ces conditions, comment faire un *crescendo* ? Plusieurs procédés permettent à Copland de dépasser cette difficulté initiale – nous montrant ainsi une fois de plus que composer une fanfare peut être l'occasion de créer une œuvre riche et savante.

Le *crescendo* orchestral

Le premier de ces procédés, qui est aussi le plus évident, est la multiplication du nombre d'instruments et de voix : toute l'œuvre repose ainsi sur un *crescendo* orchestral. D'une voix réelle au début (les deux trompettes à l'unisson), on passe à onze voix réelles à la fin, chaque instrument jouant alors une partie indépendante. Ce *crescendo orchestral* est secondé par un *crescendo* dynamique, la nuance générale des cuivres passant de *forte* à *fortissimo*.
Les percussions participent à leur manière à ce *crescendo* orchestral. En effet, alors qu'elles ont un rôle nettement différencié des cuivres au début de la pièce[69], elles vont peu à peu se mêler à eux. C'est particulièrement évident aux mesures 25 et suivantes, où la timbale acquiert un rôle thématique : en canon par rapport aux trombones et tubas, elle énonce le motif anapestique qui introduit chacune des phrases. De même, dans les dernières mesures, les percussions amplifient l'accord des cuivres par un roulement en *crescendo* (passant de *mf* à *sff*). Les percussions sont donc parfaitement intégrées au *crescendo* orchestral qui domine la pièce.

Le *crescendo* tonal

Toutefois, ce *crescendo* orchestral n'est pas le seul moyen utilisé par Copland pour produire l'amplification musicale qui caractérise la fanfare. L'harmonie et le parcours tonal suivent également une progression agogique très forte, qui conduit l'auditeur d'un univers en demi-teinte à une lumière éclatante. La pièce est en effet écrite en *si* bémol majeur. Dès le début, l'alternance entre le premier et le quatrième degré (*si* bémol et *mi* bémol) donne une assez forte coloration modale, en demi-teinte, à la pièce. Mais dans la dernière partie, l'éclairage change brusquement.
À la mesure 41, un *la* bémol vient assombrir le discours, donnant ainsi l'illusion que l'on se dirige en *mi* bémol. Ce mouvement d'assombrissement se poursuit à la mesure 42, puisqu'on y trouve à la fois un *la* bémol et un *ré* bémol. Plus que jamais, le parcours tonal semble donc se diriger du côté des tonalités bémoles – tonalités réputées plus sombres

69. Les percussions ont essentiellement un rôle d'introduction et de ponctuation dans les deux premières sections (mesures 1 à 24). Ce n'est qu'à partir de la mesure 25 que les timbales acquièrent un rôle thématique.

	Altérations	Couleur principale
Mesures 1 à 29	*si* bémol, *mi* bémol	Couleur de *si* bémol majeur
Mesures 30 à 34	*si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol	Couleur de *mi* bémol majeur
Mesures 35 à 40	*si* bémol, *mi* bémol	Couleur de *si* bémol majeur
Mesures 41	*si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol	Couleur de *mi* bémol majeur
Mesures 42	*si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol, *ré* bémol	Couleur de *la* bémol majeur
Mesures 43	*si* bécarre, *mi* bécarre, *la* bécarre, *ré* bécarre, *do* dièse puis *do* bécarre	Couleur de *la* majeur puis de *fa* majeur
Mesures 44-45	*fa* dièse	Couleur de *ré* majeur

Traitement du *crescendo* tonal.
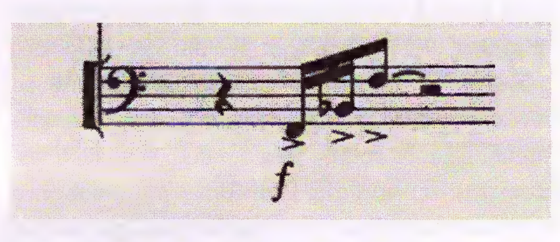
et voilées que les tonalités diésées. Mais c'est à la mesure 43 que l'éclaircissement se produit, avec un *la* bécarre, puis un *mi* bécarre, un *do* dièse (mes. 44) puis un *fa* dièse (mes. 45) : la pièce se conclut donc en un *ré* majeur éclatant. Ces dernières mesures soulignent que la tonalité et l'harmonie participent pleinement de la rhétorique d'amplification voulue par Copland : on pourrait presque parler de « *crescendo* tonal ». Le brusque assombrissement en *la* bémol, aussitôt contrecarré par le *ré* majeur des dernières mesures, crée au dernier instant une tension qui contraste avec le statisme du début. Cette série de surprises, survenant en l'espace de quatre mesures, entraîne à l'évidence l'auditeur dans un mouvement ascendant jubilatoire.
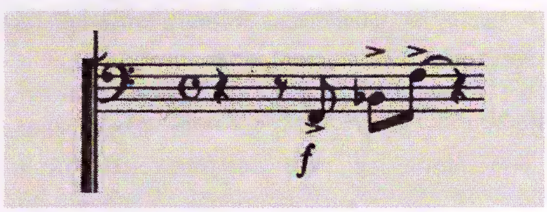
L'amplification formelle

Le troisième procédé utilisé par Copland est l'amplification formelle. En effet, chacune des quatre sections qui composent la fanfare est plus longue que la précédente : la première fait huit mesures, la seconde en fait neuf, la troisième onze et la dernière douze. Au fil de ces quatre sections, c'est la phrase de type « choral » qui prend de plus en plus d'importance, tandis que le rythme anapestique demeure toujours plus ou moins le même. Les phrases se développent donc par accumulation, chacune d'elle venant amplifier la silhouette rythmique de la précédente. La forme générale de la *Fanfare* semble ainsi générer une dilatation temporelle qui convient fort bien à une rhétorique de l'amplification.

L'élargissement rythmique

L'élargissement rythmique, enfin, joue un grand rôle dans l'impression de *crescendo*. Nous l'avons vu, l'amplification formelle renforce au fil du morceau l'importance des noires régulières, au détriment de l'anapeste. Mais en plus de cela, on peut noter un traitement en augmentation* de la tête du thème (le rythme anapestique). Celle-ci apparaît sous une forme augmentée à la mesure 30 (timbale), puis aux mesures 41 et 44 (cuivres).





Ex. musical n° 2 et 3. Mesure 30 (en haut). Mesures 41 et 44 (en bas).

Cette dilatation progressive du rythme est encore renforcée par la notation finale « *broaden* » (« élargir », mesures 44 à 46) et par le point d'orgue sur le dernier accord.

Tous les paramètres musicaux semblent donc concourir à un même but : produire sur l'auditeur une impression de *crescendo* et d'ascension irrésistible. Sans vouloir à toute force plaquer une signification extrinsèque sur la musique, ce *crescendo* général n'exprime-t-il pas un optimisme et une exaltation qui ne sont pas sans rappeler le discours de Wallace et la méditation visionnaire qu'il propose sur le « monde libre » – le monde de « l'homme commun », enfin délivré de la barbarie nazie et de la dictature des fascismes. ■

	Nombre de mes.	Mesures	Instrumentation	Caractérisation et relations mélodiques	Modes d'écriture	Parcours tonal	Remarques
Introduction	5	1-5	Timbales, grosse caisse, tam-tam		Homorythmique.	Pédale de quarte (*fa-si* bémol).	Exploitation de la résonance du tam-tam, qui souligne les attaques principales ; régularité rythmique contrariée (2+3+2+1).
Phrase 1	7	6-12	Trompettes (dynamique ***f***)	Profils mélodiques disjoints construits à partir d'accords parfaits. Deux périodes, l'une suspensive, l'autre, conclusive.	Homorythmique ; homophonique ; 1 voix.	*Si* bémol majeur, pregnance du quatrième degré.	La régularité de la métrique est prise à contre-pied ; Copland se joue des barres de mesures.
	(1)	12	Timbales, grosse caisse		Homorythmique ; double pédale (*fa-si* bémol).	Pédale de quarte (*fa-si* bémol).	Reprend la première mesure et fonctionne comme une ponctuation signalant la fin de la phrase 1.
Phrase 2	9	13-21	Cors, trompettes (dynamique ***f***)	Expansion : une nouvelle période (elle aussi suspensive) est insérée entre celles de la phrase 1.	Homorythmique ; 2 voix.	*Si* bémol majeur, pregnance du quatrième degré.	Effet d'accumulation, les cors complètent l'harmonie suggérée par les trompettes.
Interlude	2	22-23	Timbales, grosse caisse, tam-tam		Homorythmique.	Pédale de quarte (*fa-si* bémol).	Reproduit l'introduction, à l'exception des deux dernières croches, ponctuation de la première phrase.
Phrase 3	11	24-34	Cors, trompettes, trombones et tubas (dynamique ***f*** puis ***ff***)	Nouvelle expansion : les 2 premières périodes de la phrase 2 débouchent sur un nouveau motif mélodique plus conjoint et construit selon le modèle antécédent-conséquent.	Effets d'échos (imitations rapprochées à l'unisson) ; contrepoint vertical (note contre note) comme dans un choral ; 3 voix.	*Si* bémol majeur. Jeu sur le *la* et le *la* bémol qui crée une ambiguïté entre sensible et sous-tonique de *si* bémol majeur (coloration modale).	Nouvel effet d'accumulation. Les percussions ponctuent chaque période. Harmonisation franche : succession non fonctionelle d'accords parfaits.
Phrase 4	12	35-46	Cors, trompettes, trombones et tubas (dynamique ***fff***)	Nouvelle expansion : la tête de la première période s'enchaîne avec un motif issu de celui introduit dans la phrase 3, puis avec un nouveau motif conclusif.	Verticale, alternance ponctuelle des groupes pour enrichir les textures (de la m. 37 à la m. 39, par exemple) ; 3 voix.	Commence en *si* bémol comme les 3 premières phrases. Colorations modales au moyen de la couleur de *la* bémol majeur (m. 41-42, puis passage soudain et inattendu en *ré* majeur (m. 44-46).	Aboutissement de la forme en *crescendo*. Les percussions ponctuent chaque période et soulignent la fin de la pièce.

Fanfare for the Common Man : tableau récapitulatif.

Réécritures et réceptions

Par Louis Delpech

À l'image de quelques œuvres majeures de l'histoire de l'art, la *Fanfare for the Common Man* a fait l'objet de multiples réécritures et appropriations. Parmi elles, on peut en distinguer trois qui se manifestent sous la forme de cercles concentriques. Cette pièce a d'abord fait l'objet d'une réécriture par Copland lui-même dans le final de sa *Troisième Symphonie*. À la fois « auto-citation » et réinvention de la *Fanfare*, ceci est comme le premier stade du processus de transformation qui est à l'œuvre dans la réécriture. Mais la *Fanfare*, en un second temps, a aussi été remaniée par d'autres musiciens : plusieurs groupes de rock ont ainsi adapté la *Fanfare* à leur propre univers musical – la version de référence restant celle d'Emerson, Lake and Palmer. Enfin, à l'extérieur même du monde musical, la *Fanfare for the Common Man* a fait l'objet de nombreuses appropriations – à la fois par le monde politique américain et la culture populaire. Dans ce troisième cas de figure, l'œuvre n'est pas réinventée, elle est simplement utilisée à des fins extra-musicales. Il n'en reste pas moins que ce type d'appropriation constitue aussi l'histoire de la *Fanfare* et contribue à façonner l'écoute que nous en avons aujourd'hui – tant il est vrai, comme le dit Jauss, qu'une œuvre d'art ne possède pas dès l'instant de sa création son sens définitif, mais qu'au contraire elle se « concrétise » dans l'histoire de ses réceptions successives[70]. Nous aurons donc à nous interroger sur la signification et les modalités de chacune des réécritures et réceptions ici envisagées, en essayant de voir en quoi elles ont fait de la *Fanfare for the Common Man* un hymne contemporain.

La *Troisième Symphonie* de Copland : entre « auto-citation » et réinvention

Créée en octobre 1946, la *Troisième Symphonie* réemploie de manière évidente le matériau de la *Fanfare for the Common Man* dans son quatrième et dernier mouvement. Trois années séparent les deux œuvres – laps de temps significatif puisqu'il a vu advenir la fin de la guerre. L'original et son double ont donc été composés dans un contexte fort différent. Mais plus essentiellement, c'est la question du genre qui constitue la pierre d'achoppement entre les deux versions que nous allons considérer : en intégrant un matériau préexistant dans une œuvre aux vastes dimensions (le final de la *Troisième Symphonie* est aussi son mouvement le plus développé), Copland en modifie profondément le sens.

La *Fanfare* apparaît de manière très frappante dès l'introduction du quatrième mouvement. Celui-ci commence directement *(attaca)* après un troisième mouvement lent et calme, qui s'achève dans une nuance *pianissimo* confinant au silence. C'est à partir de ce quasi-silence que va émerger, dans un long *crescendo*, le thème principal de la *Fanfare*. Il est d'abord confié à deux flûtes solos, dans une nuance *pianissimo*, en *la* bémol majeur. Les cuivres prennent ensuite le relais (chiffre 85[71]), énonçant à leur tour le fameux thème de la *Fanfare* en *do* majeur. Comme dans la version originale de la *Fanfare*, chaque présentation du thème est plus longue que la précédente, la plus longue étant réservée pour la fin : le thème apparaît au chiffre 86 en *si* majeur, avant de moduler, par progression chromatique, en *si* bémol majeur. Cette dernière modulation permet à Copland de citer fidèlement la fin de sa *Fanfare*, en préservant les harmonies originales (notamment la modulation subite en *ré* majeur sur le dernier accord). Le chiffre 87 reprend ainsi de manière exacte la dernière section de la *Fanfare* : l'orchestration originale[72] est scrupuleusement respectée, ainsi que les nuances, les articulations et les indications de caractère. On voit donc que Copland combine la réinvention libre (première présentation du thème) et la citation fidèle (dernière présentation) du matériau original. Ceci lui permet de donner au final le caractère culminant et euphorique qui est celui de la *Fanfare* originale, tout en ménageant une transition en douceur avec le reste de la symphonie.

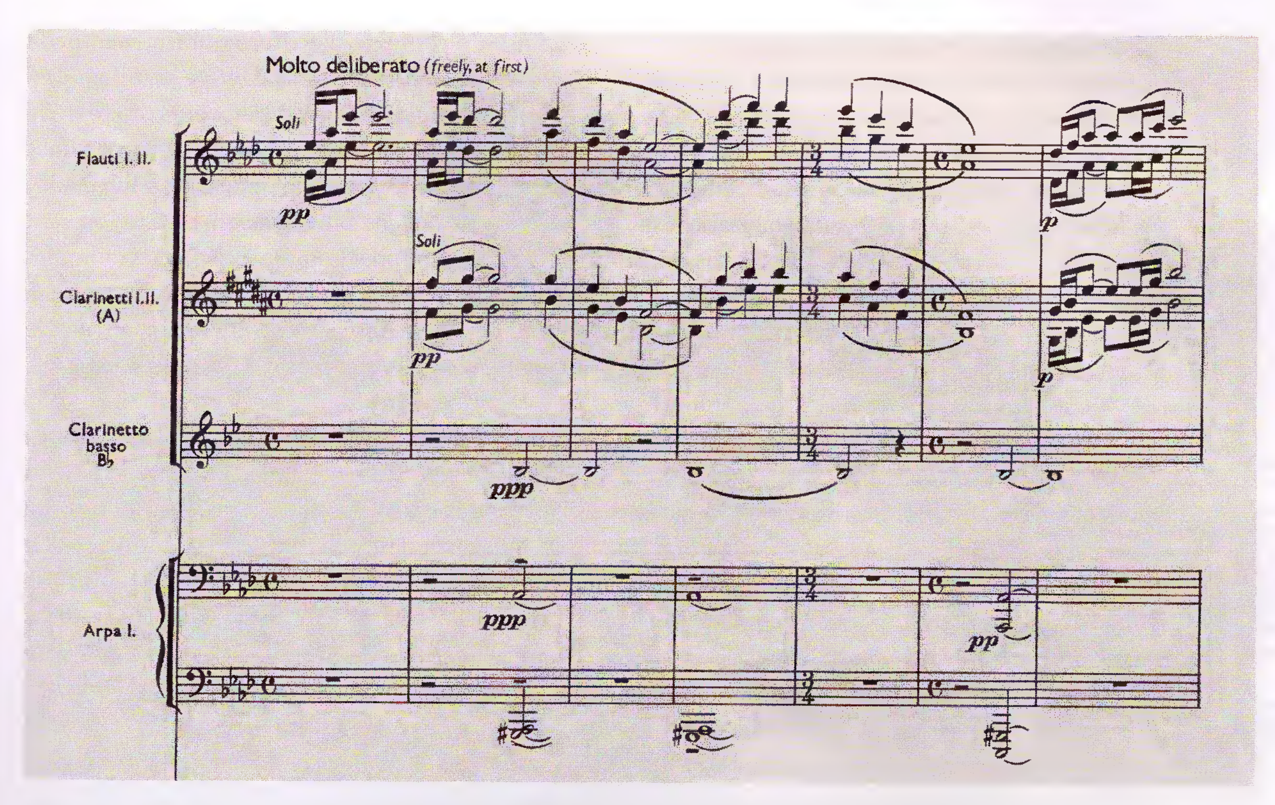
Dès cette introduction, on peut remarquer que la *Fanfare* joue un rôle structurel déterminant. Ni l'orchestration des trois présentations du thème, ni le parcours tonal, ni la progression agogique qui conduit du *piano* au *forte* ne sont le fruit du hasard. Il s'agit en fait de réaliser la transition entre le troisième et le quatrième mouvement.

L'introduction ménage tout d'abord, par un *crescendo* orchestral, une progression du mouvement lent vers le final proprement dit. Le parcours tonal, quant à lui, est le prolongement de celui du troisième

70. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, collection « Tel », trad. Claude Maillart, 1978, p. 232-234.

71. Copland, *Third Symphony*, Boosey and Hawkes, 1966, p. 94.

72. C'est-à-dire quatre cors, trois trompettes en *si* bémol, trois trombones, un tuba, deux timbales, une grosse caisse et un tam-tam.



Ex. musical n° 1. Première présentation du thème de la *Fanfare for the Common Man* dans la *Troisième Symphonie*.

mouvement : en effet, celui-ci inaugurait une progression par demi-tons descendants. Les dernières mesures du troisième mouvement conduisent de la tonalité principale de *la* majeur à l'accord de *la* bémol majeur – tonalité qui sera celle du premier énoncé du thème de la *Fanfare*. L'introduction reprend et amplifie cette progression tonale par demi-tons descendants, puisqu'à partir du chiffre 85, elle conduit de *do* majeur à *si* majeur, et enfin à *si* bémol majeur. Après ce parcours, la tonalité de *ré* majeur sert à son tour de transition, puisque le premier thème du mouvement est présenté dans cette tonalité.

Dans la suite du mouvement, la *Fanfare* continue de jouer un rôle structurel important : elle souligne les articulations du final, qui est en fait une forme sonate. Copland décrit ainsi la forme du quatrième mouvement dans la note d'introduction rédigée pour la première de sa *Symphonie* :

« Les composantes de la forme que j'utilise ici sont : un premier thème en doubles croches animées ; un second thème – plus ample et de caractère plus chantant ; un long développement et une réexposition qui transforme le matériau initial du mouvement, ce qui conduit à une péroraison. Un trait curieux du mouvement est que le second thème est enchâssé dans la section de développement au lieu d'être à sa place habituelle.

	Présentation 1	Transition	Présentation 2	Présentation 3
Début	Mesure 1	Chiffre 85	Chiffre 86	Chiffre 87
Tonalité	*la* bémol majeur	*do* majeur	*si* majeur	*si* bémol majeur
Orchestration	Bois	Cors et trompettes	Cuivres	Cuivres
Nuance	*Pianissimo*	*Forte*	*Fortissimo*	*Fortissimo*
Caractère	*Molto deliberato (freely, at first)*	*Deliberato*	*Idem*	*Pesante*

Caractéristiques des trois présentations du thème de la *Fanfare* dans l'introduction du final.

Le développement traite ainsi la fanfare et les fragments du premier thème. Un accord perçant au *tutti* de l'orchestre, avec les cuivres et les piccolos en *flatterzunge**, met fin au développement. Ce qui suit n'est pas une réexposition au sens traditionnel du terme, mais plutôt une délicate combinaison entre le premier thème aux vents aigus solos et une calme version de la fanfare aux deux bassons. Conjugué à cela, le thème d'ouverture du premier mouvement de la symphonie est cité, d'abord aux violons, puis au trombone solo[73]. »

Les fragments de la *Fanfare* balisent ainsi les principales étapes de cette forme sonate un peu hétérodoxe : le développement, la réexposition et la *coda* sont chacune signalées par le retour du motif de la *Fanfare*, qui se trouve donc fortement intégrée au tissu d'ensemble du mouvement. Combinée aux deux thèmes principaux, elle joue un rôle formel important, rendant très lisible pour l'auditeur cette forme qui resterait sinon un peu étrange. Le matériau initial de la *Fanfare* change alors complètement de signification : elle rentre dans un ordre plus vaste, devenant l'un de ses éléments clés.

Quel est, dès lors, le sens d'une telle réécriture, et qu'apporte de spécifique la *Fanfare* au dernier mouvement de la *Troisième Symphonie* de Copland ? Une fois encore, on ne peut percevoir toutes les implications de ce mouvement que si l'on considère de près le contexte d'écriture qui fut celui de la *Fanfare*. La réécriture de la *Fanfare* doit dans l'esprit de Copland parvenir à deux buts : faire de la symphonie un genre plus accessible au large public et donner une forte dose d'optimisme à son final.

Comme le souligne bien Elisabeth B. Crist, un vent d'enthousiasme pour la Russie soviétique souffle dans les milieux intellectuels américains des années 1930. Le musicologue russe Eugène Braudo se fait ainsi le chantre des nouvelles perspectives sociales sur l'art. Ses articles, parus dans la revue *Modern Music*, enthousiasment une bonne partie de l'intelligentsia musicale américaine, dont Copland. L'entrée en guerre des États-Unis aux côtés de la République soviétique ne fait que renforcer cette russophilie généralisée. Chostakovitch demeure ainsi une référence pour Copland en ces années de guerre : dans un article écrit en 1943, il voit dans sa *Première Symphonie* « un modèle à suivre ». Elle « montre comment un compositeur peut surmonter la distance entre lui et la grande masse des gens, en parlant un langage musical qu'ils peuvent comprendre »[74]. Dans le même article, Copland poursuit : « Être à la fois simple et direct dans le langage musical de son époque, et en même temps créer une grande musique, voilà l'une des choses les plus difficiles à réaliser au monde... Cela me semble un but qui en vaut la peine ». Il est évident que la *Troisième Symphonie*, que Copland est en train de composer

73. Cité par Crist Elizabeth B. dans *Music for the Common Man. Aaron Copland during the Depression and War*, Oxford University Press, 2005, New York, p. 186 (traduction par les auteurs).

74. Copland, « From the '20s to the '40s and Beyond », *Modern Music* n° 20 (1943), p. 82. Cité par Crist Elizabeth B., *op. cit.*, p. 180 (traduction par les auteurs).

Introduction	Fanfare (révisée)	*la* bémol majeur – *ré* majeur
Exposition	Thème 1	*ré* majeur
Développement	Thème 1 + fanfare	
	*** Thème 2	*sol* majeur
	Fugato (chiffre 112)	
	Tension culminante : accord ***fff*** (chiffre 117)	
Réexposition	Thème 1 + fanfare	*ré* bémol majeur
	Retour du premier thème du mouvement 1 (chiffre 121)	*sol* majeur
	Thème 2 – retour à la tonique	*ré* majeur
	Fanfare + thème 2 (chiffre 125)	*si* bémol majeur
	Fanfare (chiffre 126)	
Coda	Choral au *tutti*	*ré* majeur

Schéma formel du final de la *Troisième Symphonie*.



Aaron Copland et Serge Koussevitzky, Tanglewood.

quand il écrit cet article, cherche à son tour à atteindre ce but. La *Fanfare* est l'un des éléments clés de ce projet. Par son caractère direct et optimiste, mais aussi en raison du rôle structurel qu'elle joue (ponctuer clairement les différents stades du discours musical), elle aide le compositeur à parler droit au cœur du public. La réécriture permet donc ici à Copland de mettre le genre de la symphonie (genre noble s'il en est) à la portée du plus grand nombre. Copland s'inscrit ainsi dans la continuité de Chostakovitch.

Il n'est pas inutile de rappeler ici que la *Troisième Symphonie* a été commandée à Copland par son ami le chef d'orchestre russe Serge Koussevitzky. En effet, celui-ci partage avec le compositeur cette foi en la démocratisation de la musique et en l'importance du rôle qu'elle peut jouer pendant la guerre sur le front culturel. Un article de 1939, écrit par Koussevitzky dans le *New York Times*, évoque avec enthousiasme la démocratisation de la musique : « Le monde du concert, autrefois chasse gardée de l'élite, est désormais devenu un monde familier pour des millions d'hommes et de femmes »[75]. Copland dira plus tard : « Je savais le genre de chose que Koussevitzky aimait diriger et ce qu'il attendait de moi ». C'est-à-dire une œuvre « dans le grand style » avec un large pouvoir de séduction[76]. Il ne fait aucun doute que le compositeur a atteint son but.

Enfin, comme le dit Copland lui-même, le final grandiose de cette *Troisième Symphonie* est comme l'illustration musicale de la victoire de l'Amérique dans la Seconde Guerre mondiale, le reflet de « l'esprit euphorique du pays à cette période ». Copland explique alors son utilisation de la *Fanfare* par sa volonté de donner au final de la symphonie un « caractère affirmatif »[77]. Il est dès lors intéressant de rapprocher le contexte de création de la *Fanfare* et celui de la *Troisième Symphonie* : la première a été composée en pleine guerre, comme un hymne d'espoir en la victoire ; la seconde a été composée après cette victoire tant désirée. En ce sens, le rappel de la *Fanfare* à la fin de la symphonie n'a rien de fortuit. Le final apparaît véritablement comme l'accomplissement des pressentiments et des espoirs qui avaient été exprimés quelques années auparavant par la *Fanfare for the Common Man*.

75. Serge Koussevitzky, « Soaring Music », *New York Times* du 5 mars 1939. Cité par Crist Elizabeth B., *op. cit.*, p. 178 (traduction par les auteurs).

76. Copland, Copland et Perlis, *Copland since 1943*, New York, Saint Martin's Press, 1989, p. 66. Cité par Crist Elizabeth B., *op. cit.*, p. 178 (traduction par les auteurs).

77. Copland et Perlis, *Copland since 1943*, New York, Saint Martin's Press, 1989, p. 68. Cité par Crist Elizabeth B., *op. cit.*, p. 188 (traduction par les auteurs).

Une réécriture rock : Emerson, Lake and Palmer

C'est en 1977 que la *Fanfare for the Common Man* connaît une seconde naissance, dans un univers musical complètement différent de celui dont elle est originaire : le rock progressif. Trente-cinq ans seulement après sa composition, la *Fanfare* connaît donc le rare privilège de devenir pour d'autres artistes une source d'inspiration, et pour le public le plus large une référence culturelle familière. Mais si cette seconde version de l'œuvre est devenue – à l'image de l'original pour Copland – l'un des tubes les plus connus de ses créateurs, c'est bien parce qu'elle a su s'approprier de manière originale une œuvre préexistante, en l'intégrant à un langage et un univers musical nouveaux.

L'année 1966 est habituellement retenue comme le point d'émergence du rock progressif. C'est en effet cette année-là que les Beach Boys conçoivent une publicité pour leur album *Pet Sounds* (diffusée dans le *New Musical Express* et le *Billboard*) dont le slogan est : « Le disque pop le plus progressif de tous les temps »[78]. Ce vocable réapparaît ensuite à plusieurs reprises dans la presse spécialisée, si bien que dès 1970, l'opposition entre une musique pop de variété et une musique plus savante, plus « progressive », est clairement entérinée par la critique. Il ne faut toutefois pas chercher à définir le concept « rock progressif » avec trop de rigueur : chaque journal, chaque label opte pour sa propre acception du mot.

78. *Cf.* Pirenne Christophe, *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Éditions Champion, 2005, p. 26 à 30.

79. Anderson Jon dans le *Melody Maker* du 22 septembre 1973, p. 28. Cité par Pirenne Christophe, *op. cit.*, p. 32.

80. *Cf.* Pirenne Christophe, *op. cit.*


© Neal Preston/Corbis.

Emerson, Lake et Palmer . Chicago, 1977.

Il s'agit plutôt de garder à l'esprit que l'expression « rock progressif » désigne une musique pop qui cherche à se distinguer de la variété commerciale pour se hausser au niveau d'un art supposé « véritable ». Il faut également se rappeler que la patrie du rock progressif est l'Angleterre, et que son développement sera surtout considérable en Europe (au point que l'expression « euro-rock » sera parfois employée pour désigner ce courant musical).

Dans ces conditions, le fait que la musique classique constitue un modèle central pour les musiciens de rock progressif n'est guère étonnant. Jon Anderson, chanteur du groupe Yes, déclare ainsi :

> « Je ne pense pas que les groupes anglais aient un héritage identique à celui des groupes américains. En conséquence, ils essaient de se singulariser en se référant à ce qui est vraisemblablement un héritage européen. C'est-à-dire le grand répertoire de la musique classique et un engagement dans les structures de type classique, tandis que les groupes américains sont plus profondément influencés par le *rythm and blues*, la *country and western*, etc.[79] »

De fait, plusieurs exemples montrent l'influence de la musique savante sur les groupes de rock progressif. Ainsi, le groupe Elephant's Memory se produit en compagnie de l'American Symphony Orchestra, dans un concert réunissant musique pop et musique savante : un mouvement de la *Quatrième Symphonie* de Brahms, une pièce de rock dérivée d'un thème de ce mouvement, et des extraits des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky[80]. On peut également évoquer la controverse qui naît autour de la chanson « *A Whiter Shade of Pale* » du groupe Procol Harum : Mick Jagger, dans le *New Musical Express* du 19 août 1967, rebaptise en effet cette chanson « *A Whiter Shade of Bach* », inaugurant ainsi une véritable polémique pour savoir si l'on peut accuser ou non les rockeurs de plagiat. À l'écoute de la pièce, on ne peut en effet s'empêcher de penser à l'*aria* de la *Suite n° 3 pour orchestre* (BWV 1068) – tant l'harmonie et les lignes mélodiques de la chanson sont semblables à celles du Cantor de Leipzig. Que l'accusation de plagiat soit fondée ou non, cette anecdote montre bien que – consciemment ou inconsciemment – le rock progressif emprunte ses canons esthétiques à la musique savante la plus traditionnelle. On peut enfin rapporter que Jon Anderson,

Variantes et adaptations introduites par ELP dans la *Fanfare for the Common Man*
Phrase A1. Aucune variante de texte.
La résonance des percussions est amplifiée lors de l'introduction, ce qui souligne leur caractère ample et solennel. À la fin de la phrase, la basse accompagne la percussion sur un *do*, ce qui permet d'identifier plus aisément leur hauteur et anticipe sur la pédale de *do* à venir.
Phrase A2. Deux variantes de texte : les mesures 16 à 18 de la partition originale sont remplacées par les mesures 28 à 30 ; le rythme des mesures 19 et 20 est modifié à deux reprises (croche – deux doubles deviennent croche pointée – deux triples).
Phrase A3. Une variante de texte : la troisième intervention de la timbale sur la tête du thème n'est pas en croches, mais en doubles croches comme les deux premières.
Le canon entre les cuivres graves et cuivres aigus est réduit au clavier par Emerson au début de la phrase, et donc scrupuleusement respecté. De même, les interventions de la timbale sur la tête du thème (rythme anapestique) sont conservées presque en l'état et jouées telles quelles par Palmer.
Phrase A4. Pas de variante de texte. L'élargissement final n'est pas conservé par ELP, et les deux derniers accords de la fin sont réduits de moitié (ils deviennent des noires alors que dans l'original ils sont en blanches).
Phrase A3'. On entend une couleur fugitive de *do* mineur dans le canon initial, ce qui irise la quinte *do/sol* de manière très agréable, avant de rentrer définitivement en *do* majeur. Les valeurs rythmiques des mesures 27 à 30 sont ici multipliées par deux : le choral régulier de noires devient un choral de blanches.
Ce ralentissement produit une sensation d'élargissement avant l'apothéose de la dernière phrase.
Phrase A4'. Aucune variante de texte.

évoqué plus haut, a manifesté à de nombreuses reprises sa prédilection pour la musique savante, et en particulier celle de Stravinski, de Sibelius et de Dvorák.

Toutefois, si la référence à l'univers de la musique savante est l'une des marques de fabrique du rock progressif, c'est bien le groupe Emerson, Lake and Palmer (ELP[81]) qui a poussé ce procédé le plus avant. Les trois musiciens ont ainsi à leur catalogue de nombreux arrangements de titres classiques. Cette pratique de l'arrangement n'est certes pas unique en son genre : le groupe Nice, dans lequel jouait Keith Emerson avant de fonder ELP, puisait également dans le répertoire classique des pièces qui étaient ensuite réarrangées. De même, le groupe américain Styx a réécrit certaines pièces classiques, dont la *Fanfare* de Copland. Mais, comme le souligne Christophe Pirenne, deux choses distinguent ELP comme le groupe le plus pointu en la matière : le nombre important d'arrangements d'une part et le caractère moins populaire des œuvres choisies d'autre part. ELP compte ainsi à son répertoire de nombreuses réécritures : les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky (premier véritable « tube » du groupe), la *Fanfare for the Common Man* de Copland, la *Sinfonietta* de Janáček (sous le titre *Knife-Edge*) et le *Concerto pour piano n° 1* d'Alberto Ginastera (sous le titre *Toccata*). La réécriture apparaît donc comme une pratique importante, dont nous allons maintenant essayer de dégager les grandes lignes et les enjeux.

La pièce intitulée *Fanfare for the Common Man* se trouve dans le premier volume de l'album *Works*[82]. Elle intègre les quatre principales phases du morceau original dans une vaste structure[83], en leur faisant subir un nombre important de transformations.

Transformation de l'effectif instrumental

La première transformation est bien sûr d'ordre instrumental. Alors que la *Fanfare* de Copland est composée pour un ensemble de quatorze instruments, ELP l'adapte à l'*instrumentarium* rock : la pièce est ainsi réduite pour un trio comprenant la percussion (Carl Palmer), la basse (Greg Lake) et les claviers (Keith Emerson). On entend certes des trompettes au début de la pièce, mais il s'agit d'un enregistrement. La percussion accueille pourtant en son sein les instruments demandés par Copland : deux timbales, un tam-tam et la grosse caisse. Ceci permet à Palmer de réaliser au cours du morceau quelques-uns des traits de percussion prévus par Copland. La nouvelle version d'ELP fait la part belle aux claviers, qui jouent du début à la fin : la longue section centrale, en particulier, n'est qu'un long solo improvisé de clavier. Ceci n'est guère étonnant lorsqu'on songe à la popularité de Keith Emerson et à son rôle de leader du groupe. De plus, il faut bien dire que la partition originale, à cause de son caractère très harmonique, se prête fort bien à une réduction pour claviers.

81. Nous utiliserons désormais l'abréviation ELP pour désigner le groupe Emerson, Lake and Palmer.

82. De nombreuses variantes de cette pièce ont été réalisées par le groupe et par Emerson avec d'autres groupes. On peut en voir quelques-unes sur le site YouTube. La version de référence demeure toutefois celle qui figure dans *Works*.

83. Voir p. 59 le tableau récapitulatif pour un panorama complet du morceau.

Transformation du style

Ce changement de formation s'accompagne bien évidemment d'un changement de style. Il est toujours ardu de faire un inventaire exact des composantes d'un style, mais ici, on trouve sans peine deux éléments fondamentaux qui changent l'allure de la *Fanfare* du tout au tout : le côté un peu *swingué* du rythme ainsi que la présence continue de la percussion et de la basse font basculer l'œuvre dans l'univers de la musique pop. Le déhanchement rythmique ou *swing* est surtout visible sur la tête du thème : là où Copland note un rythme anapestique carré (deux doubles et une croche), les rockeurs font quelque chose qui s'apparente plus à un triolet. D'autres fois, le rythme dactylique est précipité vers la fin du temps : là où Copland notait une croche et deux doubles, Emerson peut faire une croche pointée et deux triples. Tout ceci donne à la *Fanfare* une allure un peu chaloupée, assez dynamique, mais qui contraste avec le hiératisme de l'original.

Quant au couple percussion et basse, il est omniprésent de la phrase A2 jusqu'à la fin du morceau, ce qui est évidemment une caractéristique fondamentale de la musique pop. Le marquage incessant de la pulsation binaire, dans un *tempo* qui reste inchangé durant tout le morceau, change énormément le caractère de la *Fanfare*. Ce qui était perçu comme ample, noble et large dans la version originale est ici pulsé, dynamique et régulier. Nous assistons alors à un changement complet de caractère : le style rock, avec les mêmes notes que Copland, parvient à créer un sentiment tout à fait différent – et ce n'est pas le moindre intérêt de cette nouvelle version que de changer complètement l'éclairage de l'original.

Transformation de la tonalité originale

Sans doute pour des raisons de commodité, les rockeurs ont aussi opéré une transformation de la tonalité originale. Si la *Fanfare* de Copland était en *si* bémol majeur, celle de ELP sera en *do* majeur. Ceci posé, toutes les modulations de Copland seront respectées à la lettre – et en particulier celles des dernières mesures : là où Copland passait de *la* bémol majeur à *ré* majeur, les rockeurs passent de *si* bémol majeur à *mi* majeur, en utilisant exactement les mêmes accords transposés un ton plus haut. On comprend alors pourquoi les musiciens ont choisi de transposer le texte original : au clavier, il est beaucoup plus simple de jouer en *mi* bémol qu'en *ré* bémol. Le changement de tonalité est donc un corollaire du changement d'effectif instrumental. Il faut toutefois noter que la transcription des musiciens reste très fidèle au texte original, très bien respecté à quelques petites variantes près.

Transformation de la forme

La quatrième transformation, musicalement la plus intéressante, est d'ordre formel[84]. Loin de coller à la structure de l'œuvre de Copland, les rockeurs cherchent en quelque sorte à la dilater, à l'étirer dans le temps : alors que la durée de l'œuvre originale est d'environ trois minutes, la réécriture de ELP dure près de dix minutes. Deux procédés, l'interpolation et la reprise, créent cette extension temporelle.

L'interpolation* consiste ici à intercaler des plages de musique nouvelle entre les différentes parties de l'œuvre de Copland. Le groupe utilise cette technique à deux échelles. À l'échelle macroscopique d'abord, on voit que la pièce se divise en trois grandes sections (ABA'). Or, seules les deux parties extrêmes (A et A') font explicitement référence à la *Fanfare*. La partie centrale (B) est une longue improvisation de Keith Emerson, sans lien apparent avec l'œuvre de Copland, et qui dure la moitié de la pièce (environ cinq minutes sur dix). Toutefois, une réécriture serait peu intéressante si elle se contentait d'intercaler une longue improvisation à l'intérieur de l'œuvre originale sans rien transformer d'autre. L'interpolation à l'échelle microscopique, elle, transforme de manière plus intime la structure profonde de l'œuvre originale, tout en soulignant ses principales articulations. Ici, c'est une brève cellule en *do* mineur qui vient s'intercaler entre les différentes phrases de l'œuvre de Copland. Cette cellule est intéressante pour deux raisons. Elle permet d'abord de clarifier la structure de la *Fanfare* en séparant clairement chaque nouvelle étape. En ce premier sens, la réécriture est aussi un travail d'élucidation de l'œuvre originale : elle en souligne (avec peut-être un peu trop d'insistance au goût de certains) les différentes étapes en scandant chacune d'elle par une invention de son propre cru. Mais la cellule est également intéressante en raison de sa teneur harmonique. Loin de se fondre dans le paysage de l'œuvre originale, elle détone à cause de sa couleur mineure. L'utilisation du *mi* bémol dans l'accord de

84. Voir le tableau récapitulatif.

dom7 et celle du *fa* dièse dans l'accord de *ré/do* donnent à cette courte phrase musicale un aspect étrange, qui contraste avec le *do* majeur immaculé dans lequel se déploie la nouvelle version de la *Fanfare*.

La reprise est le second procédé par lequel l'œuvre de Copland se trouve transformée et étirée. On voit en effet que les deux dernières phrases (A3 et A4) reviennent après la partie centrale, en guise de conclusion. Mise à part une petite variante rythmique, la principale différence entre A3 et A3', entre A4 et A4' est une différence de volume sonore : le clavier sonne beaucoup plus fort à la reprise finale des deux phrases, ce qui confère à l'ensemble de la pièce une allure de *crescendo*.

Il nous reste maintenant à nous interroger sur l'intérêt de toutes les transformations de l'œuvre originale que nous avons relevées : s'agit-il d'un pur exercice de style, ou bien la réécriture de la *Fanfare* possède-t-elle un intérêt musical en elle-même ? Il me semble que l'on peut répondre par la seconde alternative. En effet, dans leur travail de réécriture de la pièce de Copland, les musiciens de ELP se sont affrontés à un défi de taille : comment étendre sur dix minutes une œuvre courte, fondée sur le seul principe du *crescendo* ?

Cela semble d'autant moins évident que le style rock ne se prête pas tellement à l'élaboration patiente d'un long *crescendo* qui vient finalement tout emporter comme une vague. Au contraire, les musi-

	Déroulement	Instrumentation	Parcours harmonique	Début
A1	– Début de la *Fanfare* entendu comme dans l'original.	– Trompettes – Grosse caisse + amplification de l'écho	– *do* majeur	0'00
	– Solo de batterie : roulement de tambour. – Mise en place d'une rythmique régulière et d'une pédale de *do*. – Énoncé d'une cellule de transition. tournant autour de l'accord de *dom7* et celui de *réM* sur basse de *do*. – Reprise de la cellule de transition.	– Batterie – Basse – Claviers	– *do* mineur	1'05
A2	– La seconde phrase de la *Fanfare* apparaît modifiée au clavier. – Second énoncé de la cellule de transition.	– Idem	– *do* majeur – *do* mineur	1'30 2'01
A3	– Énoncé exact de la troisième phrase de la *Fanfare* au clavier. – Modulation qui évoque celle de la *Fanfare* au même endroit.	– *Idem* + timbales	– *do* majeur – Colorations en *fa* majeur.	2'08
	– Troisième énoncé de la cellule de transition.		– *do* mineur	2'43
A4	– Énoncé exact de la quatrième phrase de la *Fanfare* au clavier.		– *do* majeur – Coloration en *si* bémol majeur puis en *mi* majeur à la fin de la phrase.	2'49
B	– Changement de pulsation. – Solo de clavier sans lien avec la *Fanfare*. – Évocation des accords réguliers de la *Fanfare*. – Brève réapparition du thème de la *Fanfare*.	– *Idem* + utilisation de la pédale Leslie (vibrato)	– *mi* mineur – Une pédale de *mi* est sans cesse présente.	3'23
A3'	– Reprise de la troisième phrase de la *Fanfare*. – Modification des valeurs rythmiques.		– *do* majeur – Colorations en *fa* majeur.	8'02
	– Cellule secondaire.		– *do* mineur	8'49
A4'	– Reprise exacte de la dernière phrase de la *Fanfare*.		– *do* majeur – Coloration en *si* bémol et *mi* majeur.	8'56

Emerson, Lake and Pamer, *Fanfare for the Common Man* : tableau récapitulatif.

ciens sont obligés de rentrer très vite dans le vif du sujet : dès la fin de la première phrase, la percussion se met en branle et l'on atteint un volume sonore relativement fort. Dans ces conditions, il apparaît difficile de maintenir éveillé l'intérêt de l'auditeur en ménageant une progression. C'est à la lumière de ce défi que l'on peut comprendre l'intérêt musical de la partie centrale, en apparence détachée de tout lien avec la *Fanfare*. En effet, dans cette partie, Emerson ménage un long *crescendo*, non pas tant en augmentant le volume sonore qu'en jouant avec deux paramètres. Le premier paramètre est la virtuosité : au fur et à mesure que la partie centrale avance, le discours se fait de plus en plus orné et accumule des effets sonores de plus en plus nombreux et frappants (*vibratos*, *trémolos*, effets de *flatterzunge**, superposition de nombreux timbres – les jeux de l'orgue Hammond). Le second paramètre est le registre : tout au long de cette partie, Emerson grimpe dans un registre de plus en plus aigu, pour terminer dans une sorte de couleur un peu perçante. La démarche d'Emerson n'est donc pas sans rappeler celle de Copland, qui avait lui aussi pris en compte tous les paramètres possibles pour créer une impression de *crescendo* dans sa *Fanfare*. Il s'agit en quelque sorte d'une transposition du principe de *crescendo* dans un style et avec des procédés techniques très éloignés de ceux de Copland.

On peut donc voir que, loin d'être une lubie de potaches, la réécriture de la *Fanfare* par le groupe ELP procède d'une démarche tout à fait intéressante sur le plan musical. Tout se passe en effet comme si les rockeurs transposaient le *crescendo* si caractéristique de la *Fanfare* sur une échelle plus large que celle de Copland : la partie A du *remix* est certes beaucoup moins progressive que l'original (elle atteint plus vite le maximum de ses capacités), mais en revanche, le morceau considéré comme totalité parvient à donner une impression de *crescendo* sur un temps très long. La reprise des deux dernières phrases de la *Fanfare* vient parachever le *crescendo* et conclure la pièce sur la musique même de Copland – manière pour ELP de rendre à César ce qui appartient à César.

Conclusion : une appropriation américaine

En guise de conclusion, jetons maintenant un coup d'œil au troisième cercle des réceptions, le plus éloigné de l'œuvre originale. Il s'agit de voir pour quelles occasions a été réutilisée la *Fanfare* de Copland, et dans quelle mesure celle-ci a pu apparaître comme un hymne américain. On peut trouver sur Internet[85] quelques-unes des occasions (parfois amusantes) pour lesquelles l'œuvre a été jouée : Ainsi, récemment, la *Fanfare* a été exécutée pour la cérémonie d'investiture du président américain Barack Obama. Ce n'est guère surprenant, vu l'arrière-plan politique de cette œuvre, dont le nom même est issu du discours d'un vice-président démocrate. Toutefois, cette appropriation politique n'est pas le seul fait des démocrates. Plus étonnant, la *Fanfare* a aussi fait l'objet d'une réappropriation républicaine (ce que souligne Elizabeth B. Crist avec perspicacité). C'est ainsi cette pièce qui a ouvert la Convention nationale républicaine de 2000 – convention importante, puisque c'est elle qui a désigné George Bush comme candidat républicain à l'élection présidentielle de la même année. La musique de Copland a donc en l'occurrence servi d'hymne national *bis*, utilisée pour manifester un sentiment patriotique américain. On peut également relever que la *Fanfare* est souvent jouée lors des célébrations du 4 juillet (fête nationale américaine, commémoration de l'*Independance Day*) : sans doute la formation y est-elle pour quelque chose – puisqu'une fanfare est particulièrement adaptée à ce genre de manifestations – mais c'est bien la musique de Copland et non celle d'un autre qui fait l'objet d'une telle appropriation.

On peut donc dire qu'aujourd'hui, un nombre important d'Américains entendent la *Fanfare* comme une musique à coloration patriotique, jouée lors de grands événements nationaux. Cela ne veut pas dire que la *Fanfare* est une musique nationaliste ou américaine par essence. Cela montre au contraire qu'une œuvre d'art ne cesse de recevoir des significations différentes selon les réceptions dont elle fait l'objet. C'est ce qu'explique fort bien ce propos de Jauss, l'un des grands théoriciens de la réception :

> « On ne peut prétendre étudier vraiment l'histoire de la réception des œuvres que si l'on reconnaît et admet que le sens se constitue par le jeu d'un dialogue, d'une dialectique intersubjective – ce que reconnaissait déjà le vieil adage herméneutique : *quidquid recepitur recepitur ad modum recipientis*. Pour qu'une œuvre du passé continue d'être agissante, il faut qu'elle suscite l'intérêt, latent ou délibéré, de la postérité qui poursuit sa réception ou en renoue le fil interrompu[86]. »

85. Sur Wikipédia.

86. Jauss, *op. cit.*

Glossaire

– Ambitus : registre dans lequel est comprise une mélodie. Intervalle entre la note la plus haute d'une mélodie et sa note la plus grave.

– Anapeste : tout rythme formé de deux brèves et d'une longue (par exemple, deux doubles et une croche, ou encore deux noires et une blanche).

– Augmentation : l'augmentation est une manière de varier une mélodie ou un thème en allongeant les valeurs rythmiques de chacune de ses notes (par exemple en les doublant).

– Balancement harmonique : procédé compositionnel consistant à faire se succéder de manière régulière deux harmonies.

– Blues : style musical issu des musiques rurales du Sud des États-Unis utilisant des gammes spécifiques, contenant des *blue notes*.

– Choral : à l'origine chant liturgique luthérien, le choral est un genre musical simple, utilisant le contrepoint note contre note. Il est souvent convoqué par les compositeurs pour donner à la musique un caractère religieux ou solennel.

– Choral varié : série de variations traditionnelles (à l'orgue le plus souvent, mais parfois aussi à l'orchestre) sur une mélodie issue d'un choral ou d'un hymne populaire.

– Cordes divisées : procédé d'orchestration consistant à attribuer plusieurs parties au même pupitre de cordes, le plus souvent pour obtenir une sonorité diaphane et aérienne.

– Contrepoint libre : technique d'écriture consistant à superposer deux ou plusieurs lignes musicales sans utiliser de règle contraignante. Les imitations, par exemple peuvent intervenir à n'importe quel moment, et à n'importe quelle voix de la polyphonie.

– Contrepoint note contre note : superposition de deux ou plusieurs lignes musicales au moins, utilisant les mêmes valeurs rythmiques. Le contrepoint note contre note est la technique d'écriture caractéristique du choral.

– Dactyle : tout rythme formé de deux longues et d'une brève (par exemple, une noire et deux croches, ou deux blanches et une ronde).

– Diatonisme : procédé d'écriture consistant à n'utiliser que les notes d'une gamme ou d'une échelle de hauteurs prédéfinie. Le recours aux notes étrangères y est rare. En résulte une absence de tensions et de dissonances.

– Dodécaphonisme : méthode de composition consistant à utiliser librement, ou selon des séries prédéterminées, les douze sons de la gamme chromatique.

– Enharmonie : le fait qu'un même son puisse avoir deux orthographes différentes, ou encore que deux orthographes différentes puissent renvoyer à un même son. Par exemple, *si* dièse et *do* bécarre sont enharmoniques : ce ne sont pas les mêmes notes à proprement parler, mais on les joue sur la même touche au piano. C'est donc le même son.

– Extramusical : domaine concernant toute référence extérieure à la musique, qu'elle relève de la littérature, de la peinture ou d'idées par exemple.

– Fanfare : ce mot peut désigner ou bien un type de formation instrumentale, ou bien une pièce de musique composée pour ce type de formation instrumentale. Dans le premier sens, la fanfare est un ensemble ne comprenant que des cuivres et des percussions. Dans le second, elle est une pièce écrite pour cuivres et percussions.

– Flatterzunge : terme allemand désignant un mode de jeu particulier des instruments à vent. Quand on joue en *flatterzunge*, on fait vibrer sa langue contre l'embouchure de l'instrument, de façon à créer un son discontinu, haché et le plus souvent strident.

– Harmonie non-fonctionnelle : langage musical qui ne tient pas compte de la hiérarchie des degrés de la gamme tonale. Les degrés « forts » (I, IV et V),

sont ainsi placés au même niveau que les degrés dits « faibles » (II, III et VI).

- Hémiole : procédé qui divise les temps d'une mesure donnée dans une métrique différente de celle du morceau. Ainsi, une hémiole peut diviser une mesure à trois temps binaires (= 6 croches) en deux temps ternaires (= 6 croches, mais accentuées différemment).

- Interpolation : procédé qui consiste à intercaler des passages musicaux à l'intérieur d'une musique préexistante.

- Maccarthysme : période de l'histoire américaine (aussi appelée « Peur Rouge » ou « chasse aux sorcières »), marquée par l'action du sénateur Joseph McCarthy de 1950 à 1954, pendant laquelle les militants ou les sympathisants communistes se voient poursuivis, emprisonnés ou interdits de séjour sur le territoire aux États-Unis. Le maccarthysme correspond à l'une des phases les plus tendues de la Guerre Froide.

- Orchestre d'harmonie : formation instrumentale spécifique ne comprenant que les cuivres, les bois et les percussions (à la différence de l'orchestre symphonique, qui comprend en outre les cordes). Ne pas confondre l'orchestre d'harmonie avec la fanfare, qui ne comprend que les cuivres et les percussions (sans les bois).

- Pédale : procédé d'écriture consistant à maintenir une note fixe pendant que différentes harmonies sont exprimées. La pédale peut donner à la musique une coloration populaire, mais sert aussi parfois à générer une tension harmonique forte.

- Progression agogique : mouvement dynamique qui va peu à peu du *plus* au *moins* (du *piano* au *forte*, du lent au rapide, du grave à l'aigu).

Bibliographie

Écrits de Copland

- Copland Aaron, *Copland on Music, Garden City*, New York, Doubleday, 1960.
- Copland Aaron, *Music and Imagination, The Charles Elliot Norton Lectures, 1951-1952*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- Copland Aaron, *The New Music, 1900-1960*, New York, W. W. Norton, 1969 (d'abord édité en 1941 sous le titre *Our New Music*).
- Copland Aaron, *What to Listen for in Music*, New York, McGraw-Hill, 1939.
- Kostelanetz Richard (éd.), *Aaron Copland: A Reader (Selected Writings, 1926-72)*, New York, Routledge, 2003.

Entretiens avec Copland

- Copland Aaron and Bessom Malcolm E., « Conversation with Copland », *Music Educators Journal*, Vol. 59, n° 7 (mars 1973), p. 40 à 49.
- Copland Aaron et Perlis Vivian, *Copland: 1900 through 1942*, New York, Saint Martin, 1984.
- Copland Aaron et Perlis Vivian, *Copland: Since 1943*, New York, St. Martin, 1989.

Ouvrages généraux sur Copland

- Berger Arthur, *Aaron Copland*, New York, Oxford University Press, 1953, (réédition New York, Da Capo Press, 1990).
  Ouvrage un peu ancien, mais qui reste une assez bonne et rapide introduction générale à la musique de Copland, abordée par thèmes plutôt que de façon chronologique. Cet ouvrage est en anglais.
- Butterworth Neil, *The Music of Aaron Copland* (with a preface by Andre Previn), Londres, Toccata Press, 1986.
- Crist Elizabeth B., *Music for the Common Man. Aaron Copland during the Depression and War*, New York, Oxford University Press, 2005.
  Excellent ouvrage sur la dimension politique de l'œuvre de Copland durant les années 1920 à 1950. Très intelligent et éclairant, il s'agit probablement d'une des futures références sur Copland.
- Dickinson Peter (ed.), *Copland Connotations: Studies and Interviews*, Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 2002.
- Dobrin Arnold, *Aaron Copland: His Life and Times*, New York, Thomas Y. Crowell Co., 1967.
- Levin Gail et Tick Judith, *Aaron Copland's America: A Cultural Perspective*, New York, Watson-Guptill, 2000.
  Un petit livre court qui brille surtout par la qualité et le nombre impressionnant de ses illustrations. Une assez bonne introduction à l'environnement culturel de Copland.
- Owens Catherine Peare, *Aaron Copland, his life*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969.
- Pollack Howard J., *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*, New York, H. Holt & Co., 2000.
  Biographie de référence, très bien documentée et expliquée. Une somme sur Copland à parcourir plutôt qu'à lire de bout en bout.
- Robertson Marta and Robin Armstrong, *Aaron Copland: A Guide to Research*, New York, Garland, 2000.
- Smith Julia, *Aaron Copland, his work and contribution to American Music*, New York, Dutton, 1955.
- Skowronski Joann, *Aaron Copland: A bio bibliography*, Bio-bibliographies in *Music* n° 2, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1985.
- Venezia Mike, *Aaron Copland*, Chicago, Children's Press, 1995.

Articles sur Copland et la musique américaine

- Berger Arthur V., « The Music of Aaron Copland », *The Musical Quarterly*, Vol. 31, n° 4, octobre 1945, p. 420 à 447.
- Pollack Howard, « Copland in Paris », *Tempo*, New Series, n° 212, avril 2000, p. 2 à 7.
- Starr Lawrence, « Copland's Style », *Perspectives of New Music*, Vol. 19, n° 8, Automne 1980 - Été 1981, p. 68 à 89.
- Connesson Guillaume, « Il était une fois l'Amérique », *Diapason*, n° 442, novembre 1997, p. 42 à 48.
  Un bon panorama sur la musique américaine des XIXe et XXe siècles. Contient en particulier une très

bonne discographie allant de l'école de Boston à Hollywood.

Histoire des États-Unis et de la culture américaine

- Lacroix Jean-Michel, *Histoire des États-Unis*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
  Très bon manuel sur l'histoire politique et économique des États-Unis.
- Royot Daniel, Bourget Jean-Loup, Martin Jean Pierre, *Histoire de la culture américaine*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1993.
  Un classique français de l'histoire culturelle américaine.
- Wecter Dixon, *The Age of the Great Depression. 1929-1941*, New York, The MacMillan Company, 1948.
  Un livre un peu ancien, mais très éclairant sur la culture et la civilisation américaine dans les années 1920 et 1930. Le chapitre XII est particulièrement intéressant.

À propos de Nadia Boulanger

- Monsaingeon Bruno, *Mademoiselle. Entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, Van de Velde, 1977.
  Livre d'entretiens très intéressant avec Nadia Boulanger. Monsaingeon a aussi fait un film qui porte le même titre, mais qui est nettement moins intéressant.
- Laedrich Alexandra (dir.), *Nadia Boulanger et Lili Boulanger, Témoignages et études*, Lyon, Éditions Symétrie, 2007.
  Un recueil d'articles très éclairants pour ceux qui s'intéressent à la question.

Les réécritures

- Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », trad. Claude Maillart, 1978.
- Pirenne Christophe, *Le Rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Éditions Champion, 2005.

Pour un aperçu de l'art de Martha Graham et de la chorégraphie originale

- DVD *Martha Graham in Performance*, produit par Kultur, comprenant deux films de Peter Glushanok : *A Dancer's World* (1957) et *Appalachian Spring* (1958).

Sitographie

- **Liste des œuvres de Copland :** http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Aaron_Copland
- **Deezer :** écoute en *streaming* de nombreuses œuvres d'Aaron Copland.
  http://www.deezer.com/fr/#music/result/all/aaron%20copland
- **MusicBrainz :** discographie complète et régulièrement réactualisée d'Aaron Copland.
  http://musicbrainz.org/artist/aad3af83-5b59-4b86-a569-1a8409149b09.html
- **J.Stor :** un très grand nombre d'articles musicologiques sur Copland en ligne (la plupart en anglais). On ne peut pas accéder à ce site depuis un ordinateur particulier, mais la plupart des universités ou des bibliothèques ont un accès à ce site. www.jstor.org/
- **Site de la bibliothèque de Congrès américain** : consultation libre et gratuite de partitions, d'écrits, de photos et de toute la correspondance de Copland.
  http://memory.loc.gov/ammem/collections/copland/index.html
- **Site de la BBC :** propose quatre interviews de Copland.
  http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/coplanda1.shtml
- **Site de la NPR :** propose une longue et très intéressante interview de Copland en 1980.
  http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4170338



Imprimé par Jouve
1, rue du Docteur-Sauvé
53100 Mayenne

Dépôt légal : décembre 2009.



Figure centrale de la musique américaine, Aaron Copland (1900-1990) demeure en France un compositeur marginal, méconnu le plus souvent des mélomanes et des musicologues. S'il ne bénéficie pas de l'aura des compositeurs avant-gardistes du Nouveau Monde, tels Charles Ives, John Cage ou Steve Reich, il n'en reste pas moins un créateur dont l'œuvre n'a cessé d'évoluer, à la recherche d'un équilibre entre un univers sonore raffiné et une musique accessible au plus grand nombre.

Appalachian Spring et la *Fanfare for the Common Man* apparaissent comme deux chefs-d'œuvre qui parviennent à résoudre cette véritable quadrature du cercle pour les compositeurs. Ballet composé en 1944 en collaboration avec Martha Graham, alors figure de proue de la modernité dans le monde de la danse, *Appalachian* est devenue l'une des œuvres savantes les plus populaires aux États-Unis, où Copland démontre sa maîtrise de l'orchestre et de la « grande forme ». Quant à la *Fanfare*, devenue l'un des hymnes du parti démocrate américain, elle apparaît dès 1942 comme l'une des expressions musicales les plus efficaces et les plus abouties des registres héroïque et épique en musique.

Sans prétendre donner une analyse complète et définitive de ces deux œuvres, ce dossier se propose de les mettre en perspective à la fois dans le paysage artistique contemporain de Copland et dans sa propre production. Si une œuvre musicale est en effet susceptible d'être analysée pour elle-même, elle reste aussi en partie déterminée par l'époque et le lieu de sa création ; *Appalachian Spring* et la *Fanfare for the Common Man* n'échappent pas à cette règle.

Nous souhaitons, à travers cet ouvrage, inciter professeurs et élèves à approfondir leur connaissance de ce compositeur encore trop méconnu en France.

Les auteurs

Martin Guerpin et Louis Delpech sont tous deux élèves de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et du Conservatoire national supérieur de Paris (classes d'esthétique, de culture musicale, d'analyse et d'écriture).



